WANGGUANGQI
YINYUELUNWENXUAN

王光祈音樂论文选

王光祈研究
学术讨论会筹备处

王光祈音乐论文选

王光祈研究
学术讨论会筹备处
1984·4·成都



王光祈在德国

目　　录

附录

编 辑 说 明

王光祈是我国五四时期著名的社会活动家，是近现代音乐史上著名的音乐学家、音乐史学家。在国内出版音乐专著近20种。在本世纪20年代至30年代，他比較全面系统地向国内介绍了西方音乐文化，促进了当时国内对西欧音乐文化的学习和了解。同时也将中国的传统音乐文化介绍于西方，在中西文化交流方面，也作出了贡献。他一生热爱祖国，热爱祖国的民族文化，努力探索创造具有民族特点的“国乐”。他的音乐见解，虽有一定的历史局限性，但是，从他热爱祖国的文化遗产，力图发扬光大民族音乐和重视音乐的社会作用等方面来说，是具有一定的积极意义的。

在中国音乐家协会主席吕骥和四川省政协主席杨超、四川省人大常委会副主任张秀熟等同志的关怀和指导下，中国音乐家协会、四川省政治协商会、中国音乐家协会四川分会、四川省哲学社会科学学会联合会、四川音乐学院、温江县政治协商会决定于今年六月下旬在四川成都市召开王光祈研究学术讨论会，探讨王光祈重要著述的史学价值和美学价值。为此，我们特编辑了这本《王光祈音乐论文选》，提供给大会代表研究和探讨。

有些重要著述，如《中国音乐史》、《东西乐制之研

究》、《东方民族之音乐》，由于篇幅限制，且解放后曾再版过，我们只选了代表其思想和观点的一小部分。有些论著，由于不便摘录和节选，而篇幅又不太长，故全文选印，如《中国诗词曲之轻重律》。王光祈的博士论文《论中国古典歌剧》，过去在国内未正式翻译出版，现经译者重新校订，也在本书全文刊载。

王光祈的音乐思想是庞杂的，有些观点是十分错误的。我们希望本着历史唯物主义精神研究历史，研究历史人物，吸收其精华，剔除其糟粕，从而使对王光祈的研究，有助于建设和发展社会主义的民族音乐，有助于社会主义的精神文明建设。

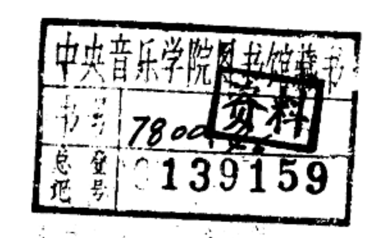
附录《王光祈音乐著作目录》和《王光祈生平事略》，供参考。

由于时间仓促，加之编者水平有限，如有不当，敬希指正。

一九八四年四月

目　录

附录



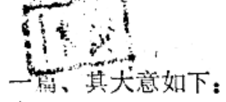
德国人之音乐生活

（一）德国音乐与中国

吾国孔子学说、完全建筑在礼乐之上、所谓六艺亦以礼乐二字冠首、吾人由此以养成今日中华民族之“民族性”、昔日吾族之所以繁衍一时者、以保有此“民族性”之故、今日吾族之所以奄然一息者、以将失此“民族性”之故、吾国昔时之屡为外族征服、而终能自拔者、亦以保有此“民族性”之故、今日之虽不为人瓜分、而势将自灭者、亦以将失此“民族性”之故、呜呼、前不见古人、后不见来者、念天地之悠悠、独怆然而涕下、

所谓“中华民族性”者何、即爱和平、喜礼让、重情谊、轻名利、是也、（中国人亦好名利、然较之欧人则有天渊之别、）此种民族性何自来乎、曰来自孔子学说、孔子学说何所凭乎、曰凭于礼乐、故礼乐者与中华民族有密切关系、礼乐不兴、则中国必亡、（古礼古乐之不适于今者、自当淘汰、然礼乐本意则千古不磨、）

吾中华民族之精神、系筑于礼乐、此义吾国人知之、即外国人亦知之、最近维也纳音乐家Fritz Kreisler 游华、曾在北京奏乐一次、柏林日报 Berliner Tageblatt 载有北京通信



一篇、其大意如下：

中国音乐、为中国文化之一部、其大半並已陵夷衰落、惟最令吾人注意者、即孔子手创之文化、其基础实建筑于音乐之上、……但后来屡受蛮族侵陵、致使国乐沦亡、故今日中国音乐、已与孔子音乐无关、……中国人对于欧洲音乐、了解者极少、而同时对于本国音乐、亦复十分冷淡、音乐之在中国、未成独立美术、仅于舞台茶馆中为伴唱之用、或于街头盲者手中一见之、中国人静听音乐之习惯尚未养成、每当台上歌声婉转之际、台下辄互相纵谈、更有小贩大呼卖货、杂于其间、若台上唱到精采之处、台下复喝声雷动、剧情为之中断、……因此之故、欧洲音乐家之到华者、均不愿与中国民众接近、偶有外国音乐会之设、听众亦多为欧人、中国人往往禁止入场、……中国人对于欧洲音乐发生关系、当以此次Fritz Kreisler之旅行为始、……若东西两洋之联络、可以由科学工作、使其渐渐增进、则此次奏乐效果、当然不可轻视云云、

柏林日报记者、更于通信篇首为之注曰、Kreisler此次之音乐会、有益于中德两国之文化关系、当属不少、Fur die Kulturellen Beziehungen Zwischen Deutschland und china istdurch Kreislers Konzerte sehr viel geleistet worden吾人于此、可以窥见欧人对于音乐之如何尊重矣、（德奥种族文化、皆属一体、故德国人常视奥人为一家、）

Kreisler系一八七五年生于奥京维也纳、近世欧洲有最著名之提琴Violen乐师二人、其一为Busch、其二则 Krei-

sler也、德国音乐辞典、已收有彼之著作、其享盛名、可想而知、吾此次既阅德报通信、知彼已到中国、喜不可胜、即遍查国内报纸、乃竟不能一得彼之消息懊丧无已、因忆前次记者游德兰斯登时、见该处报馆刊自南京东南大学杜里舒博士及生徒合影一张、其上仅书小字一行曰、“一位德国大学教授在中国、反之、在中国方面为杜里舒博士作起居注者、则颇不乏人、此次名盖全欧德报引为文化使者之Kreisler来华、而中国社会竟听其无声无臭以去、国人之不重视音乐、于此可见一斑。

或曰Kreisler而奏者、外国乐也、吾辈自有国乐、何必重视舶来之品、为此言者、吾甚敬之、虽然、吾人若一观今日中国之音乐、尚有所谓国乐在乎、请看戏剧、吾国今日舞台所流行之戏剧、当为皮簧梆子、皮簧梆子所用之主要乐器、实为胡琴、胡琴本非国产、大约来自西域、（吾国物品之导源西北民族者、多冠以胡字、如胡笳之类是也、）昔亚剌伯有琴一种、其琴身以兽皮张之、论者指为弓弦乐器streich-instrument之祖、据其所述、颇与吾国胡琴相似、或者吾国胡琴、即自亚剌伯辗转传至中国、亦未可知、（客中无书参考、所揣是否有当、他日当再为详考、）此外京津大鼓、以及民间所唱小曲、其所用之主要乐器、则为琵琶、琵琶系埃及发明、由波斯印度以传入中国、此固稍治音乐史者、类能言之者也、吾国固有乐器、笛为其一、昔者昆曲、常采用之、而今则为外国传来之胡琴琵琶、驱逐殆尽、其余如学校之中、则改用西洋风琴、军队之中、亦使用外国军乐、甚至民间婚丧大礼、亦以一用外国军乐为快、昔日之笙箫七弦、喇叭大锣、于今安在、盖早已成为广陵绝调、不复再闻矣、

然则所谓国乐者究安在耶、故今日之中国、可谓无乐、有之、亦非国乐、此实优胜劣败、自然淘汰之结果、固无可讳言者也、

虽然、西洋音乐、果毫无瑕疵乎、中国音乐果一无所长乎、此问题殊难草率回答、今试举一例、吾国古乐真意、岂非用以协和人心者乎、吾民族数千年来之爱和平喜礼让重情谊轻名利种种美德、无不由此产生、前已言之、然一观近世欧洲音乐、虽有巴赫Bach 白堤火粉 Beethoven（德国两位最大之音乐家、）之不世人才、曾不足以息欧洲数年血战之机、与夫欧人争名夺利之念、今者西洋音乐流入中国、军阀则战兴方酣、学校更弦歌久绝、其为得为失、殊不易言、然则西洋音乐、遂可从此不讲耶、是又不然、盖西洋音乐、自希腊以还、数千年来进化之结果、无论其形式、（如乐器乐谱之类、）其内容（如乐律之类、）皆超过吾国旧有音乐百倍以上、其尤令人注意者、即处处用科学方法、以研究音乐、大可引为改造吾国音乐师资，否则吾国音乐虽有至高至贵之音乐宗旨、（如爱和平之类）亦将甘于简陋、无所发挥矣、

在近代西洋音乐中、最足供吾人研究者、当首推德国、（奥国亦包含在内、其说如前、）欧洲音乐自阿博罗Ambrosius（纪元后第四世纪）格里哥大帝 Gregord. Gt.（纪元后第六世纪）等、自希腊移植意大利以来、意大利音乐、称为欧洲之冠、至十五世纪十六世纪之顷、荷兰音乐忽如春花怒放、盛行一时、自十八世纪起、德国大师中如巴赫亨登Hander白堤火粉、以至近日之史特老司R.Strauss辈、相继而起执欧洲音乐之牛耳者、直至于今、世人至称德国为

"听的民族"、盖以其听觉、较之他种民族特为灵敏也、日本人之在德习音乐者、为数颇众、而吾国学生之在此习乐者、则不多觏、吾人如欲扫除中国下等游戏、代以高尚娱乐、廓清残杀阴氛、化为和平祥气、唤起将死民族、与以活泼生机、促醒相仇世界、归于大同幸福、舍音乐、其莫由、吾所日夜梦想之"少年中国"能否实现、吾将以是卜之。

（九月九日柏林）

注：此文原载一九二三年十月七日《申报》第四版《德国特约通信》。

（二）德国音乐之来源

吾前函曾言德国音乐自十八世纪以来、一跃而为欧洲第一、然吾人欲研究今日德国音乐之发达情形、又不能不一述十八世纪以前欧洲音乐之进化状况。

欧洲文化、多导源希腊、而音乐亦为其一、在古代诸国中、如埃及巴比伦等国、音乐虽亦发达、然皆为娱神媚酋之用、换言之、不过宗教贵族之附属品奢侈物而已、尚不足与言独立美术也、自希腊起、音乐乃渐脱离各种束缚、一跃而为自由艺术、音乐之为物、自有其本身崇高目的、一与其他美术相同、此为希腊哲人对于音乐解放之第一大功、百世之下、犹食其赐者也、惟希腊音乐乃系一种“单音音乐”Einstimmigkeit、何谓“单音音乐”、即所奏之调，同时只发一个声音、不是数个声音齐发、换言之、甲音既歇、乙音始起、乙音再歇、丙音又起、前后相联、如珠一串、若以吾国工尺谱为例、其式如下、“工四合…”、换言之、即工音既歇、四音始起、四音再歇、合音又起、如此往下奏去、遂成一曲、与欧洲后代之“复音音乐”Mehrstimmigkeit不同、何谓“复音音乐”、即所奏之调、同时有甲乙丙…数音齐发、初不必待甲音既歇而后、乙音始起也、在希腊当时、亦当有数种乐器同时合奏之举、然此不足为“复音音乐”之证、盖张先生所奏者为“工四合…”、李先生所奏者亦复为“工四合…”、彼此完全相同、不过同时发音、增大其声浪而已、有时张先生所奏者比李先生所奏者高一个音级Okta-

ve、质言之、张先生所奏者为高音之“工四合…”、李先生所奏者为低音之“工四合…”、然其为“工四合…”也、则仍彼此相同、故希腊音乐、始终为“单音音乐”、此种“单音音乐”之流行、一直到纪元后第九世纪、

当纪元后开始数世纪、基督教渐渐流行欧洲大陆、其时基督教徒、所用教堂乐章、尚多采自异教、到第四世纪时有天主教主教阿博罗Ambrosius者、(生于三三三年殁于三九七年)、始根据希腊音乐、以作天主教堂祈祷乐歌、近世教会所传之阿博罗赞美歌Te deum Laudamus 者、即其一也、到第六七世纪时、有罗马教皇格里哥大帝Gregor der Grosse 者(生于五四〇年殁于六〇四年)、选集各地教堂乐歌、编成专书、颁布所辖各教堂、一律通行、不得更改、所谓“格里哥乐歌”Gregorianscher Gesang者是也、然阿博罗及格里哥大帝所采用之教堂乐歌、其内容均为希腊式之“单音音乐”、到第八九世纪时、始有教徒将前此“格里哥乐歌”之以单音歌唱、改为复音歌唱、换言之、即于“格里哥乐歌”原来调子固有音节之外、更杂以他音、同时合唱、所谓 Organum. Diskantus. Fauxbourdon. 各种“复音音乐”、乃相继同起、流行直至第十三世纪、

从第十四世纪起、此种“复音音乐”、渐流为“对谱音乐”Kontrapunkt、何谓“对谱音乐”、译言之、即为“谱对谱”之意、换言之、即一调之中、数种声音同时合奏、而此数种声音、皆各自独立平等、无主奴之分、此种自为门户并肩而立之数种声音、同时各自往前奏去、合奏结果、自然得着一种谐和 Harmonie、如此艺术、实为空前发现、当时最擅此技、极负盛名者当推荷兰各大音乐家、自一四五〇年至

一六〇〇年之际、实为荷兰音乐横行时代、所有罗马·维也纳·巴黎·以及其他各处名都大邑之教堂乐师·歌者位置、多为荷兰人所占、并大布其“对谱音乐”之学说焉。

然美术最高目的、不在花头众多、外表美观、而在内心表现、神与艺化、惜当时流行之对谱音乐、竟大违此理、凡听其音乐者、但感其艺术之高、入耳之美、此外则无所得也、而况天主教堂之用音乐、原欲使听众静心洗虑、坚其信仰、今若奏此五花八门之音乐、反使听众耳眩神浮、圣歌本意、悉为所掩、同时天主教堂又受路德改革宗教之影响、（路德生于一四八三年殁于一五四六年、其所采用之乐歌、极为简单、多能激发教徒信心）、提出改良乐歌之案、并于一五六四年议决、如改良不成、决将音乐驱出教堂、于是欧洲音乐之向为天主教堂所卵翼者、至是将一足踢诸大门之外。

于此千钧一发之时、有意大利人巴纳斯里拿Palestrina其人者、本为教堂乐师及歌者、教章，歌者例不得娶、而此君则大娶特娶、因而被革、自分不复再为世重矣、从此潜心究乐、颇有心得、今天主教堂有尽逐音乐于教堂以外之议，彼乃于一五六四年之牧师会议、献乐三篇、大为一般牧师所赏、驱逐音乐之议乃辍、巴氏旋授为教皇歌会乐师、于一五九四年病故、巴氏对于音乐、并无所发明、不过将前此荷兰流行之“对谱音乐”、能使其简单明了表现内心而已、同时德国门兴方面有荷兰人那锁Lasso者、其所致力及成就、亦与巴氏相似、并于同年（一五九四年）病殁、学者称为德国之巴纳斯里拿焉、始告一段落、从此则又另为一时代矣、

细观上面所述、则知巴那两氏对于“复音音乐”之功，

系使其混杂而趋于明晰、有如点石成金、然金质虽成、而石形未变、换言之、“复音音乐”之内容虽大有进步（能表现内心）、而其形式则依然故我、（仍为“对谱音乐”）、直至第十七世纪之初、意大利之佛鲁冷池Florenz 地方、受文艺复兴潮流影响、一般知名人士、群集于伯爵巴尔底 Bardi宅中、主张恢复古代希腊艺术、吾前文曾言希腊音乐为“单音音乐”、而非后代之“复音音乐”、于是佛鲁冷池诸名士直指后来各种自为门户并肩而立之“复音音乐”、为群龙无首、不复如古代希腊音乐之简单、深永感叹之余、因而发生所谓“主音音乐” begleitete Mcnodie 、何谓“主音音乐”、即一调中、以一音为主、而以其他同时合奏之音为附、前者称为主调Melodie、后者称为谐和Harmonie,前者如人之身体、后者如人之衣服、前者之职责在代表思想、后者之职责在渲染颜色、故就表面观之、“主音音乐”虽亦系同时数音齐发、然其中有主有奴、有正有从、与前此之“复音音乐”大异、而与希腊之“单音音乐”反有相同之点也、当时佛鲁冷池之诸音乐家中，如喀车里 Caocini、（生于一五五〇年殁于一六一八年）、陌李peri、（生于一五六一年殁于一六四五年）、喀哇里利Cavalieri、生于一五五〇年殁于一六〇二年）等、或于民间歌剧、或于教堂音乐、皆循此趋势以前进、为今日音乐之先河、

读者诸君读吾通信至此、当知欧洲音乐近化程序、其始也“单音音乐”、自古代至纪元后第九世纪、（其时约在吾国唐昭宗时代）、其继也“复音音乐”、自第十七世纪以迄今日、屈指“主音音乐”之欧洲、盖已有三百余年之历史矣、

德国之加入音乐世界、实自十八世纪始、其时适在旧乐（复音音乐）尚未全亡、新乐（主音音乐）又未成熟之际、日耳曼民族以其来自森林之故、富于沉毅精神、深于内心生活、值此新旧绝续之交、忽产生两大伟人、一曰巴赫Bach、二曰亨登 Handel、将此新旧两大潮流融合一炉、贯以日耳曼民族之深厚精神、开启此音乐界之未有奇观、其详尽当于次篇述之、

（九月十日柏林）

注：此文原载一九二三年十月八日《申报》第四版及十月十日《申报》第六版《德国特约通信》。

（三）德国音乐之始祖

天地生材、往往无独有偶、在吾国诗人中、既有杜工部、同时又有李太白、在德国诗人中、既有歌德、Goethe，同时又有喜来、Schiller、其在音乐界中亦然、既有巴那斯里拿、Palestrina、同时又有那锁、Lasso、（二人皆十六世纪音乐大家、其功绩声誉皆极相似、且系同年而死、其详见昨日通信、）既有巴赫、Bach、同时又有亨登、Handel、巴赫产于德之Eisenach、亨登产于德之Halle、其间不过数钟头火车之遥、巴赫生于一六八五年三月二十一日、亨登生于一六八五年二月二十三日、相距仅有四个礼拜之久、而二人在德国音乐历史上之价值、又复彼此相等、现在德国学者每论当时音乐、辄将巴亨二氏并举、事之凑巧盖未有过于此者、惟巴亨两氏、生虽同时、住虽同里、而两人之身世性情、则大为相异、因之、其遭遇、其成就、亦复彼此悬殊、此又不可不知者也、巴赫赋性孤冷、故所如不偶、亨登则习性豪迈、故所遇多佳、因而巴赫只得伏处本国、每年薪水不过二百马克以上、（在Arnstadt教堂充当乐师时、每年薪水七十三个Taler、计合马克二百以上、）而同时亨登则遍游欧洲、其在外国所得薪水、每年约有数千马克以上、其相差有如此之巨者、因物质之关系、遂不免影响于精神生活、巴赫之成就、大多在教堂音乐方面、深厚沉郁、是其所长、亨登之成就、则多在歌场音乐方面、豪华壮丽、独擅其胜、盖巴赫所交游者、皆道貌岩岩之牧师、而亨登所往还

者、则为穷极奢侈之贵族、观感既不相同、成就亦因而大异、遂使此一对生同年居同里之两大音乐伟人、有如在山同源之水、南北各异其流、成为长江大川、彼此不复再会、（巴赫亨登两人、终身未尝一晤、某此亨登由英返里、Halle、巴赫自来比锡Leipzig遣其子Friepemann往迎亨登、至来比锡一叙、盖其时巴赫正在病中、不能亲身往会也、然亨登因时间太促、竟无暇一晤、）造化小儿、亦可谓善于弄巧矣、

巴赫、一六八五年生于德之Eisenach、出自德国最有名之音乐世家、少时曾习乐于其父、九岁母死、十岁父亡、巴氏乃往依其兄为生、其兄亦为教堂乐师、继续教诲巴氏、惟其兄性颇自私、常有名家乐谱、故意藏储柜中、不令其弟学习、巴氏一日探知、遂乘机将此谱窃出、于月下抄写、（论者谓巴氏晚年失明、其机或兆于此、）抄写既竣、复为其兄发见夺去、可谓酷矣、十五岁赴Luneberg习唱歌、十八岁授威马Weimar皇家提琴Violin乐师之职、未几、复Arnstadt充任教堂乐师、每年薪水七十三个Taler、其时Lubeck地方有著名风琴Orgel乐师Buxtehude者，在彼奏乐，巴氏特步行前往该处学习、归时已逾假期、居然未为当局者所开除、于此足见巴氏其时已渐为人所器重矣、二十二岁为Mublhausen之教堂风琴乐师、Organist、谱Ratskantate之乐、翌年复赴威马旧游之地、担任皇家风琴乐师之职、一七一七年曾一度前往德兰斯登、Dresden、其时适有法国风琴名手Marchand者、在该处奏乐、将与巴氏在某总长宅内一决雌雄、惟未决之先、该法人曾窃听巴氏奏乐一次、自知不敌、即日遁去、盖法人之乐、注重外观、而巴氏则表现内心

也、同年（时三十二岁）复往Kothen、任为皇家音乐监督、该地皇室异常俭朴、竟无风琴 Orge 设备、巴氏前此心血多用之于Kantate Orgelcnoral等等教堂音乐者、至是不能不向 Duette Terzette Ouartette 等等之客厅音乐 Kammer-musick一途、于彼之音乐生涯、又复另开蹊径、一七二三年（时三十八岁、）赴来比锡、应该地教堂之聘、自是以后、长留此地、以至于死、死时年仅六十有六、时一七五〇年七月二十八日也、其最大著作如Matthauspassion H-Moll Messe Kantate Wabltemperierte Klaviet等等、皆为千古不朽之作、盖巴赫身逢旧乐（对谱音乐）未亡、新乐（主音音乐）方起之时、彼能将两大潮流融合而贯之、开闯后来无限之途径、彼在乐中之地位、有如吾国诗中之杜甫、然当时能了解其伟大者、实无有几人也、巴赫之见重于德国乐界、实自十九世纪始、至今日则有如日之在天矣、

亨登、一六八五年生于德之 Halle、其父为皇家理发匠、常令其子学习法律、惟亨氏性喜音乐、自少已然、因不忍违父之命、于其父死后、犹在本地大学研究法律一年、直至一七〇三年（时十八岁）始放弃学习法律之念、前往汉堡Hamburg 研究歌剧、盖德国歌剧Oper、以汉堡发达为最早、欧洲之有公共剧场、当自意大利之韭乃低邪Venedig地方始、（时在一六三八年）而德国之有公共剧场、则自一六七八年之汉堡剧场为始、故当时汉堡颇负有德国歌剧中心之重望、亨氏特往该域研究、并于此时作歌剧二、一为Almira、二为Nero、在该地开演、颇受一般人士欢迎、其时意大利歌剧为全欧推重、故亨氏于一七〇七年（时二十二岁）赴意大利、从各大名家游、因而彼之歌剧、颇受意大利影响、在意

大利时、即受英人之聘、前往伦敦奏乐、彼乃于一七一〇年道经德国Hannover、小作勾留、转赴伦敦、当时英国歌剧、亦归于意大利旗帜之下、英国人士每将意大利歌剧之残片断简、改头换面、缀为新戏、自亨氏到英后、连谱意大利式之新剧数出、一般人士无不嗜之若狂、其后亨氏在英建设歌剧学院、Opernakademie、声誉因而日隆、牛津大学曾欲赠亨氏以博士学位、事为亨氏所拒、惟亨氏自五十六岁以后、辄喜作Oratorium、（乐名、内容似歌剧惟无做工、）彼之精华、亦萃集于此、故亨氏名著、多成于五十六岁至六十六岁之间、而前此所作之歌剧则不与焉、亨氏一七五九年四月十四日死于伦敦、享年七十有四、

亨氏之Oratorium、善于描写刻画、学者称为“客观音乐”、Objektive Musik、而巴赫之长、则在自然流露、学者呼为“主观音乐”、Subjektive Musik、究竟“主观音乐”与“客观音乐”孰优孰劣、此固为今日音乐界之一大问题、……、……、

（九月十一日柏林）

注：此文原载一九二三年十月十二日《申报》第四版《德国特约通信》。

（四）德国乐中之三杰

昔人有句云、“自古诗人多入蜀、”如杜工部、陆放翁、黄山谷、其最著也、至今成都浣花溪畔、工部草堂、犹有三公遗像、合祀一堂、蜀人颜其额曰、“诗中三杰、”此例颇与欧洲之“维也纳乐中三杰”相似、盖维也纳者、山明水秀、欧洲之蜀也、音乐家者、闲情逸意、欧洲之“声的诗人”Tondichter也、如今欧洲之大音乐家、大半皆曾寄迹于维也纳城畔、至今维也纳中央墓地之中、犹将各大音乐家之墓、聚列一处、如摩擦耳提Mozart、白堤火粉 Beethoven、许伯提Schubert、约翰史特老司 Johann Strauss、柏纳谟斯 Brahms 是也、即如现在德国最著名之音乐大家锐理贤史特老司 Biohard Strauss、（与上述之约翰史特劳司系两人、）亦在维也纳担任国家剧院监督之职、亦一例也、在维也纳各大音乐家中、其性质相近时代相同者，为海登 Haydn、摩擦耳提、白堤火粉三氏、世人呼之为“维也纳三杰”Drei wiener Grossmeistar，与吾蜀之“诗中三杰、”可谓遥遥相对、

欧洲音乐、自巴纳斯里拿Plestrina、那锁Lasso两人，将前此流行之荷兰式“复音音乐、”使其由混乱而趋于明晰以后，可谓告一段落、自德国巴赫 Bach、亨登Handel两人重将“复音音乐”与“主音音乐”新旧两大潮流融合一炉而后、可谓为第二段落、自“维也纳三杰”出世、尽袭前人所有遗产、而加以千锤百炼、造成今日空前绝后之伟业、可谓为

第三段落、自“维也纳三杰”而后、欧洲音乐、登峰造极、前乎此者不足以比其完备、后乎此者（十九世纪以后之音乐）又不足以比其宏深、有如吾国、诗自李杜而后、词自宋元而后、已达最高之点、后之作者实难乎其为继矣、

吾前函所述巴赫亨登两氏著作、其最重要者、如巴赫之Matthans Passion、H Moll Messe、Kantate等、亨登之Oratorium,Oper等、皆属于“歌唱音乐”Vokalmusik方面、换言之、即歌唱而用乐器相伴、有如吾国之庙堂乐歌、以及民间之歌剧、滩簧、是也、（在十五世纪中叶以后，欧洲教堂之“复音音乐、”有时全用各种歌喉合奏、不杂丝毫乐器、世人称为A Capella式、）反之、纯用乐器、不杂歌唱之“乐器音乐”Instrumentmusik、则至“维也纳三杰”而后，始大放光明、在“维也纳三杰”以前、对于“乐器音乐”最有功劳者、当推巴赫之两子、以及史达米迟Stamitz三人、

巴赫共有子女二十人，（巴赫前后曾娶妻两次，）计子十一、女九、除陆续夭折外、至巴赫死时、尚遗六子四女、其中有子二人、能继父业、一曰Karl Philipp Emanuel Bach、生于一七一四年、殁于一七八八年、德人呼为“柏林巴赫,”以其常住柏林也、一曰Johanu Christian Bach、生于一七一四年？殁于一七八八年、德人呼为“英国巴赫、”以其常住伦敦也、柏林巴赫对于“钢琴琐娜台”Klavier sonate、（乐名，其详见后、）甚有功绩、学者至称彼为“近世乐器音乐之父、”Der vater des Modernenlnstrumentalstils、柏林巴赫常侍佛里德里徐大帝Fri drich d.Gr.于柏林王宫、直至一七六七年、始赴汉堡、充当教堂乐

师、即卒于此、英国巴赫自一七六二年起，任为英国皇家乐师、使伦敦之音乐会Orchester Konzerte大有进步、在一七七五年之顷、享世界之盛名之巴赫、既非老巴赫、亦非柏林巴赫、实为此英国巴赫也、除上述两位巴赫外、其于“乐器音乐”最有成绩者、当首推史达米迟、（生于一七一七年、殁于一七五七年、）史氏曾创立马海谟Manaheimer Schule、（马海谟、地名、在中部德意志、）该校在十八世纪中叶、实为欧洲“乐器音乐”之中心、而史氏则其首功也、惟史氏在德国音乐史上之位置、直至今日始为人所重视、从前编音乐史者，多于巴赫亨登两人之后、即直接继以“维也纳三杰、”而对于其中史达米迟之一段功绩、则忽略看过、迨至近时、研究音乐史者、日益精密、始将史氏价值、重新估定、记者往日欲购史氏著作、询之书贾、竟无识其名者、继乃于故纸堆中、始购得史氏乐谱一篇焉、

吾人研究历史、最宜注意其转弯变化之处、故记者于此等、函不厌求详、然偶一提笔、竟不觉占去如许篇幅、今请言归本传、敬与诸君、一谈“维也纳三杰”之音乐生活、

海登、奥人、生于一七三二年、殁于一八〇九年、为车匠之子、于八岁时、即赴维也纳、习唱歌、其后勤研乐学、常为贵族乐师、一七九〇年、为伦敦音乐会所聘请、奏“生风里”Symphonio（乐名）六篇、酬英金七百磅、奏乐结果、颇受欢迎、牛津大学授以博士、声名溢于全欧、此后常往来于欧洲大陆英伦三岛之间、一七九五年复回维也纳、作Oratorium两篇、一为Schopfung、二为Jahreszeiten、为彼之“歌唱音乐”名著、其时约在六十五岁以后也、彼临终之前数日、适为法国拿破仑占领维也纳之时、海登以七十七

岁之老人、观此国破家亡之惨剧、不竟大痛而逝、时一八〇九年五月三十一日也、海登之名著、除上述之两篇 Oratrium 外、当推“生风里”一百二十五种、近代“乐器音乐、”有主要乐谱两种、一曰“琐娜台” Sonate、二曰“生风里” Symphonie 、所谓“琐娜台”者、大半由四篇乐章（一、Allegro、二、Ardante、三、Scherzo、四、Finale）所组成、用一种或两种乐器（钢琴Klavier 及提琴 Violin）以奏之者也、所谓“生风里”者、其性质与“琐娜台”全同、其相异者不过“生风里”为多数音乐 Orchester 合奏而已、海登于“生风里”一道、极为见长、彼之音乐特色、纯在愉快活泼、诙谐自然、寻不出半点悲观厌世残忍恐怖之意、恰与彼之性情为人相似、故彼之音乐、实为一种“我”之表现、学者称为主观的音乐、今且举二事以证吾说、海登娶妻不良、妒悍无比、而彼与之夷然相处者竟四十年、其性情之愉快洒脱可想而知、又彼曾作“生风里”一篇、名曰“生风里与声鼓”、 Symphoniemiet dem Paukerschiag 于曲终之际、陡然击鼓一声、盖彼常奏“生风里”于王公大人之前、其乐调之柔和、每使闻者怡然入梦、彼见听者皆睡、乃陡然击鼓一声、使阖座为之惊醒、其诙谐、可以从此略见一斑矣。

摩擦耳提、奥人、生于一七五六年、音乐界中之神童也、其父亦为音乐名家、摩氏于五六岁、有人赠与小提琴一具、彼常日夜练习、并名其琴曰“牛油提琴、” Butter geige盖以其美、可以比之牛油也、一日彼要求其父、参与家中举行之音乐大会、其父笑而应之、众客复加以怂恿、彼竟能奏演如法、阖座无不大惊、时仅五六龄之童子也、自六岁起、即

与其姊（年仅十一岁）随父游遍全欧、凡繁盛都市如维也纳、巴黎、伦敦、海牙等处、无不举行音乐大会、所在王公大人、皆惊为天才、特别爱护、诗人名士、制为歌曲、以赞此神童、论者多谓摩氏五岁、即已开始制谱、其父亦常语人云、"吾子八岁时所知者、多为他人四十岁时始能了解者……云云"、惟此童时被人尊为天使之摩氏、至晚年乃落魄无聊、至于不可思议、彼于一七八一年娶妻、其妻不善理家、故彼常在穷迫之中、同时复受他人排挤、未得良好位置、彼于一七八九年曾到柏林奏乐、大为佛里德里徐威廉第二Friedrich Wilhelm Ⅱ所赏、愿以三千Lalel（约合金马克一万）一年、请其供职内庭、此实为穷愁中之唯一机会、然摩氏又以国家主义观点之故、不愿以奥人而受普鲁士朝庭之职、决然谢去、一七九一年卒于维也纳、彼之葬仪、极为简单、伴殡友朋、皆送至半途而返、一世天生奇才、由葬者委于丛葬之中以去，至今吾人犹不知其遗骸所在、前面所谓维也纳中央墓地内之摩氏之坟墓、乃系一种名誉墓、而非遗骸墓也、摩氏之"乐器音乐"著作、系直接承継海登、（海氏为摩氏前辈、然海氏较摩氏后死者、实十有八年）、至于"歌唱音乐"方面、其最擅名之作、当为趣剧Komische Oper，趣剧发源于意大利、而大盛于摩氏、摩氏趣剧中最有名者、为Diė Hochzeit des Figaro、摩氏音乐之特色、在能融合意大利式之轻倩与德意志式之深厚为一气、且彼曾游历全欧各国、兼采众长、故彼之音乐无论任何民族、均能领其神味、世人因此称彼为"国际音乐家"、又誉彼曰包罗万有Vnive selle、至于乐之性质、亦颇愉快活泼、与海登相近。

白提火粉、德人、祖籍荷兰、生于一七七〇年、殁于一八二七年、其父为音乐家、白氏初受业于其父、其后为海登之及门弟子、一七九二年到维也纳、与公卿大夫游、然彼素性崇拜民主政治、常目一切君主为专制魔王、一八一四年"维也纳会议"各国政治领袖齐集奥京、彼常出入于王侯帝相之间、傲然自大、自命为"美术之王"Konig der Kunst、当法国拿破仑、尚未帝制自为之时、彼常误以拿氏为共和领袖、曾制"生风里"一篇，献于拿氏以表其尊崇之意、及乐章未献、而拿氏野心已露、彼闻之大怒、立将乐章签而撕去、不复再献、其醉心共和政治有如此者、彼在维也纳、即出入王侯帝相之间、彼之著作又复得价甚多、故其经济状况、颇称裕如、远不似摩氏之窘、惟彼自三十岁以后、即病耳聋之症、烦恼丛生、其后复因彼之兄弟病故、遗有一子、嘱彼担任管理之责、而此子为人无行、更使彼关心系念、因此之故、耳既不聪、心尤烦闷、发为君乐、备极忧伤、本来悲观主义为十九世纪音乐之特色、溯其源流、则以白氏为始、德国音乐中之有白堤火粉、犹吾国文学中之有屈子离骚、实为忧思郁结千古不朽之作、彼之最大著作、为"生风里"九种、"琐娜台"若干、此外富有价值之作、尚属不少、要之彼为近世"乐器音乐"之巨擘、自古迄今、尚未有出其名者、惟彼之音乐、极不易懂、其第九"生风里"、至今欧人能了解者、尚不多观、盖彼自耳聋后、纯系内心生活、与外界完全隔绝、彼之思想境界、既与众不同、因而发为音乐、亦非众所能易解也、

由此观之、所谓"维也纳三杰"者、海摩两氏则喜为和悦之音、而白堤火粉、则富于忧哀之思、其在音乐上之价

值、则白氏尤较海摩两氏为高深宏大、故德人对之、尊若天神、惟吾人于此有一事不可忘者、即白氏著作实已立足于海摩两氏肩上、使无海摩两氏、亦未必有今日之白堤火粉也、

（九月十六日柏林）

注：原载一九二三年十月十五日《申报》第四版《德国特约通信》

（五）三杰以后之音乐

欧洲音乐自“维也纳三杰”而后、可谓登峰造极、来者昂难为继、已如前函所述、因此之故、若欲于三杰以后、颇然突出、其势非另辟蹊径不可、而十九世纪之特殊音乐、遂亦应此要求产生、此诚所谓山穷水尽疑无路、柳暗花明又一村者矣。

在“维也纳三杰”之中、以海登（卒于一八〇九年、）摩擦耳提（卒于一七九一年、）两人先殁、而白堤火粉之死为最后、（卒于一八二七年、）故白堤火粉之音乐、负有承上启下之资格、一方为完成十七世纪以来之大业（十七世纪初叶发生之“主音音乐”方面、）他方又为开创十九世纪以后之新机、（如十九世纪之罗曼主义悲观主义是、）譬如有山一座、白氏行至最高峰头、前顾山南为一境界、回首山北又为一境界、而己身则介乎两者最高之处也、十九世纪音乐、其特色有三、一曰罗曼主义、二曰悲观主义、三曰客观主义、兹请分述如左、

（一）罗曼主义　　罗曼派 Romantiker 为古典派 klassiker 对峙名词，古典派音乐家对于形式 Form 与实质 Elemehtar 并重、而罗曼派音乐家则实质重于形式、古典派音乐家对于美观 schon与要义 Bedensam并重、而罗曼派音乐家则要义重于美观、换言之、欧洲古典派之重视形式与美观、有如吾国旧诗人之考究格律与字眼、欧洲罗曼派之重视实质与要义、有如吾国新诗人之注意内容与作用、质言

之、罗曼主义者一种解放运动而已、此种解放运动之由来、当自法兰西大革命始、法国革命、不但欧洲政治为之动摇、即旧时文艺亦复受其影响、在音乐界中、如巴赫、海登辈，皆属于古典主义一派、而魏伯尔Weber 薛满Sehumann辈、则属于罗曼主义一派、至于白堤火粉则在其晚年著作之中、凡简单形式不足以含容其伟大思想者、彼皆破坏而扩张之、但其扩张之程度、以能含容其伟大思想而止、与后来罗曼派之专问内容不管形式者不同也、此外罗曼派音乐家、尤有一种特征、即喜用荒渺玄奇材料、或东洋诸国故事、如罗曼派领袖魏伯尔之……

（二）悲观主义　　悲观思想之发达、亦与法兰西大革命同时、其流入德国诗词也、见于 Sturm und Grang 时代、其谱入德国音乐也、则自白堤火粉始、所有十九世纪音乐、无不受此潮流影响、如薛满 Schumann 伯尔柳迟 Berioz 李斯志Liszt 柏纳莫斯 Brahms 等其最著者也、其有以现状为满足而不露厌世失望之态者、则其人之著作、必带有几分模仿前代古典派之色彩、如门登思宋 Mendeles sohn 等是也、故悲观思想实为十九世纪音乐之特色、是所谓无病而呻耶、抑真系有病而不得不呻耶、呜呼、众生方且酣歌醉舞于物质文明强权势力之上、彼音乐家、何为而独具此哀感也。

（三）客观主义　　世人多称十九世纪为主观音乐发达时代、盖以罗曼派之基础、系筑于主观论哲学Subjektivitat之上也、其实吾人若就他方面观之、则十九世纪以来之音乐、又无不偏于描写Dnrstellung 方面、客观方面、换言之即对于客观事物、而用音乐以描写者也、譬如白提火粉之著作、

其一种精神痛苦之表现、尚系由乐中自然流露而出、彼故无意描写也、至薛满蜚则对于此种精神痛苦、加以客观的描写、不复如前此之专用主观的感觉矣、其末流遂发生所谓"命题音乐" Programmusik、即每篇音乐，均有一题目、以表示乐中所写者何事、一如吾人作诗、先有题目、然后再按题作诗、以表明吾人所咏者何物、一言以蔽之、主观音乐、系将自己感觉、于无意中自然流露、使闻者一闻斯音、立即与作者同其感觉、是作者与闻者之间、其作用为直接的也、客观音乐、系欲于音乐中、有意描写其事、使闻者一闻斯乐、先须了解作者所写者为何事、然后再与乐中所写之某事同其感觉、是作者与闻者之间、其作用为间接的也、吾人每读苏李别诗、立即离愁满胸、直觉良时不再、离别须臾、有如苏李，身处其境、再读江淹别赋、则须先知江淹所描写者为何事、然后始感觉文中所描写之"春草碧色春水绿波"为千古写别佳句、此亦直接与间接之分、亦即主观客观之判也、

上述三种，即为欧洲十九世纪音乐之特色。此外尚有两事、亦颇惹人注目、其一、即十九世纪之音乐大家、同时多兼为论坛健者、不但欲以其艺惊人、更欲以其说胜人、如薛满则办有杂志一种、名曰"音乐新刊" Neue Zeitschrift fur Musik。伯尔柳迟则为下列各报 Korrespondant, Nevue Europeenne, Courier de L'Europe, Journal des Debats, Gazette Musicale de paris 之音乐论文主笔、瓦康来Wagner则著有《美术与革命》 Gie kunst und die Revolution《将来之艺术品》Das Kunst werk der Zukunft、《美术与风土》Kunst und Klima、《将来音乐》Zukunftsmusik等书多种、其余如李斯志及史特老司R.

Strauss辈更无不执笔为文、以鼓吹其主义、持与前代专心制谱不好辩论之巴赫亨登以及“维也纳三杰”相较、可谓颇异其趣（十九世纪以前亦有许多音乐批评家，然大抵非音乐家自身为之、）.此为十九世纪之又一特点、其二、前代音乐家之著作、如巴赫、如摩擦耳提、如白堤火粉诸人、在当时颇少知音、即闻有一二了解之人、亦远不如今日尊崇之盛、巴赫著作直至十九世纪中叶薛满等所组织之“来比锡巴赫研究会”时、始行发刊巴赫全集、到一九〇〇年、复有“新巴赫研究会”之设、常常演奏巴赫著作为之传布、即巴赫最有名之Matthaus = Passion、亦到一八二九年、始由音乐名家门登思宗寻出再演、距巴赫死时亦已八十年矣、若摩擦耳提晚年、更奔波流离、不能得一良好位置、即其最得意之趣剧Die Hochzeit des Figaro、在维也纳开演、亦几乎落第、至于白提火粉在维也纳演奏其生平杰作“生风里”时、竟有人发为讥刺之词曰“我宁肯给他几个可仑、不愿往下再听、”孰知今日之摩白两氏、竟为人所重视、有如天神也哉、故十九世纪亦可谓为善解古乐之时代、此又为另一特点、惟所谓长……

善解古乐也、皆偏于理智作用者也、而音乐之要素、则全在感情、今人感情远不如前人之厚、故今代音乐亦不如前代音乐之善、或亦为其原因之一欤、吾尝谓中国诗歌、以艺术论、可谓代有增进、(如诗至排律、可谓巧到极处、)然而今人之诗终不如古人者、盖以今人感情不如古人感情之厚也、诗之为物、亦以感情为其要素、艺术虽增、毫无裨益、故无感情者、不能作诗、亦不能制乐也、质诸读者、以为何如、

（九月十七日　柏林）

注： 原载一九三二年十月十六日、十月十八日《申报》第四版《德国特约通信》

（六）十九世纪之名家

十九世纪之德国音乐、可分为三类考察、一曰乐器音乐、Instrumentalmusik 以白堤火粉 Beethoven为首、二曰诗歌音乐、Liedkomposition 以许伯提 Schubert为首、三曰歌剧音乐、Oper、以魏伯尔Weber 为首、除歌剧音乐、当另有专篇介绍外、兹篇所述者、仅限于“乐器音乐”及“诗歌音乐”两种、

（一）乐器音乐　　白堤火粉为十九世纪“乐器音乐”之元勋、前乎此者既不足以比其完备、后乎此者又不足以比其宏深；其详已于日前通信论述、兹不再赘、除白氏之外、其次当为门登思宋Mendelssohn氏、氏为德籍犹太人、生于一八〇九年、死于一八四七年、幼有神童之名、九岁即已登台奏乐、十一岁遂开始制谱、在欧洲音乐家中、称为神童而少年夭折者共有四人、一为摩擦耳提、年仅三十五岁、二为许伯提、年仅三十一岁、三为门登思宋、年仅三十八岁、四为曲冰，Chopin、年仅三十九岁、其在音乐史上之位置、亦复彼此相等、可谓巧极、门登思宋自一八三五年起、在来比锡担任音乐会监督、并建设“音乐学院” Konservatorium、一时来比锡又称为欧洲音乐界之中心、氏之名著为 Ouverture以及Oratorium等等、除门氏外、再其次当为薛满，Schumann、薛氏德人、生于一八一〇年、死于一八五六年、德国音乐家中之具有世界智识驰骋论坛者、当以薛氏为始、彼于少时曾习法律、后乃改学音乐、并办杂志一种、名曰音

乐新刊、Neue Zeitschrift Fur Musik、德国音乐前途、因彼而促进者、实属不少、彼之著作、除"诗歌音乐"外、其次多偏于钢琴方面、惟其人善于小规模之著作、……………………………，与薛氏同时之音乐家、最为薛氏所赞赏者、当推曲冰、曲氏波兰人、生于一八一〇年、死于一八四九年、曲氏以亡国之身、发于哀郁之音、然其中复兼带骑士勇敢习气、不忘波兰民族本性、所著亦以钢琴方面为主、为纯粹之主观音乐、换言之、彼之哀感、皆系自然流露、而非加以描写刻画者也、与曲氏同时之音乐家、而与曲氏极端相反者、则为伯尔柳迟、Berlioz、伯氏法人、生于一八〇三年、死于一八六九年、为"命题音乐"Programmusik之祖、换言之、即注重客观描写者也、彼虽系法人、然彼常称德国为其"精神故乡"、因德国方面了解彼者、实较法国为多也、所著以"生风里"为最善、彼又担任各报音乐论文主笔、以鼓吹其所谓"命题音乐"、其徒之过激者、常谓无论何种音乐、皆须有所描写、凡乐中无物者、皆空乐也、从此以后、客观音乐遂高揭党纲、与主观音乐对峙、一如国中之有两大政党焉、继伯氏而起者、当为李斯志Listz氏、氏为匈牙利人、生于一八一一年、死于一八八六年、极表同情于伯尔柳迟、彼以为乐之为道、有如诗歌、可以用为描写事物之具、故彼所作乐谱、竟名之为"生风里诗"、Symphonischen Dichtungen、彼初游巴黎、后居德国、著作极为宏富、继李氏而起者、又有两人、其一为史特劳司R. Strauss、德人、生于一八六四年、现任维也纳国家剧院监督、为"命题音乐"之极端派、彼于其所作《白堤火粉传》中、曾谓世界上实无主观音乐之一物、盖未有音乐而无所描写者也云云、史氏为现代生存之

音乐名家、崇拜者则尊为天神、反对者则又斥为魔鬼，其实音乐之为物、不过发展吾人之感情而已、岂可以笔墨语言争耶、山间之泉声、林中之鸟语、固常惠我以绝妙之音乐矣、其为“客观音乐”乎、仰为“主观音乐”乎、问之泉、泉固不能答、叩之鸟、鸟亦不自知也、其二为博鲁凯来、Bruckner、奥人、生于一八二四年、死于一八九六年、其著作趋势、颇与李斯志相同、彼在维也纳音乐界中、常与同时之柏纳谟斯、Brahms、（德人、生于一八三三年、死于一八九七年、）分树两派、盖博氏系主张客观音乐、继述李斯志之学说者也、而柏氏则主张主观音乐、遥接“维也纳三杰”之余绪者也、维也纳人士、竟因此而分为祖博祖柏两派、互争上风、各不相下、其时有奥人马迺儿 Mahler 者（生于一八六〇年、死于一九一一年、）其所著述、颇近于折衷两派、反之、有德人芮克尔Reger 者（生于一八七三年、死于一九一六年）其所著作、则又偏于柏纳谟斯一派焉、要之、十九世纪以来之音乐名家、类皆理智日益发达、主观与客观两派、闹个不休、而对于真正音乐之创作、则每人仅有一艺之长、欲求如巴赫、如白提火粉、之深厚宏大、则不可得矣、

（二）诗歌音乐　　“诗歌音乐”Liedkomposition者、即诗歌谱入音乐之谓也、诗歌谱入音乐之举、古代希腊即已盛行、自初期文艺复兴时起、（约在十四世纪）直至第十六世纪止、此种“诗歌音乐”、一时又成为风气、如Madrigal Balladen Canzonen、Caceias等歌之类是也、惟有十七世纪以来、“诗歌音乐”为之中断者、又二百年、直到十九世纪、乃复否极泰来、重振旗鼓、其开国元勋、当推少年夭折之奥国音乐名家许伯提 Schubert 氏、氏生于一七九七

年、死于一八二八年、所作诗歌乐谱、共有六百零三首、大抵皆选自名家之诗、其中属于德国大诗人哥德Goethe者、约有百首、至于“乐器音乐”著作中、如Cdur H Moll、Cmoll之“生风里”、 Symphonie 亦极著名、继许氏而起者、则为前文已举之薛满、薛氏少时颇爱其师Wieck之女、欲与缔婚、而其师因嫌薛氏无相当位置之故、竟拒绝之、惟薛氏百折千回、终达目的、于一八四〇年实行婚礼、既婚之后、爱情尤热、诗歌音乐之兴、不禁为之大动、连篇累牍、汹涌而出、在“诗歌音乐中”遂赢得一重要之位置焉、惟薛氏因病指之故、不复再弄钢琴、每有所作、辄令其所爱为之一奏、直至薛氏死后、其妻犹在德国钢琴界中、称为名手、往往登台献技、在“诗歌音乐”中除许薛两氏而外、其次当为吕威Lowe、胡朗池Franz、叶申Jensen、柏纳谟斯Brahms、吴尔湖 Wolf 诸人、吕威德人、生于一七九六年、死于……、胡朗池德人、生于一八一五年、死于一八九二年、所著“诗歌音乐”篇幅虽短、而韵味甚长、其整理巴赫亨登两氏著作之功、尤为人所称道、叶申德人、生于一八三七年、死于一八七九年、其所谱“诗歌音乐”、类皆柔和可爱、柏纳谟斯德人、在“乐器音乐”中、为“维也纳三杰”之承继人、已如前所述、其于“诗歌音乐”、亦复称为国手、彼在“维也纳中央墓地”之中、与“乐器音乐”大王白堤火粉、“诗歌音乐”元勋许伯提尔两人之墓并列、可谓常矣、吴尔湖奥人、生于一八六〇年、死于一九〇三年、为许伯提之后起者、并于其中参以现代思潮、为“诗歌音乐”中之第一流人才、不幸病狂而死、死时年仅四十三岁。要之欧洲“诗歌音乐”在十九世纪，颇称发达、足供吾人参考之处不少、回顾

吾国、古今诗歌可谱者甚多、竟无人从事于此、殊可惜也。

（九月十八日　柏林）

注：原载一九二三年十月二十日《申报》第四版《德国特约通信》。

（七）德国乐中之歌剧（上）

吾前函曾言德国之加入欧洲音乐世界、系自十八世纪始、其于歌剧也亦然、德国歌剧可以分为两期、第一期为古鹿垓Gluck之旧剧改革运动、第二期为魏伯尔Weber之国剧建设运动、今请先言第一期改革运动。

欧洲歌剧Oper、肇自希腊、当纪元后一六〇〇年之顷、意大利北部佛鲁冷地Florenz 地方、受文艺复兴潮流影响、一般知名之士、咸集于伯爵巴尔底Bardi 宅内、主张恢复古代希腊文艺、而歌剧亦为其中之一、当时音乐家中、如陌李Peri、（生于一五六一年、死于一六三三年、）喀车里Caccin、（生于一五五〇年、死于一六一八年。）辈所谱之歌剧Daphne、 Euridice等等、其取材多以希腊、且剧中极注重"吟诵"、Recitativ 、以免词意为音乐所掩、（吟诵为歌剧中之一部、类如吾国剧中之说白、惟伴以极简之音乐、）喀车里之言曰、"近世乐中语句之意、往往因迁就音乐之故、横切硬断、遂使闻者不解所谓、殊属不当、曩者希腊名哲，曾言乐中要素有三、"首为语句Rede、次为节奏Rhythmus、再其次始为音调Ton、此三种次序、吾人万不可加以颠倒云云。"换言之、当日佛鲁冷池诸名士之提倡"吟诵"、反对歌唱、盖不欲"以乐害辞、以文胜质之意也、继陌喀两氏而起者为孟特废底 Monteverdi、（生于一五六七年、死于一六四三年、）其时适值意大利北部腓乃抵邪Venedig地方、始创公共剧场、（时在一六三七年、）该场

所演孟氏名剧如 Ariama, Adone, Eneae Lavinia, Il ritorno,dulisso,L'incoronazionedi Poppea等、皆为人所重视、孟氏对于歌剧除改良促进吟诵外、其于剧场乐器、亦颇有所增益、未几、意大利南部乃阿坡Neapel地方、又由史喀拉体Scarlatti（生于一六五九年、死于一七二五年。）设立学校一所、研究歌剧、该校对于剧中调子之构造、Melodiebildung、颇加以注意、与佛鲁冷池一派之专重“吟诵”者不同。换言之、昔日佛鲁冷池歌剧只有其骨、而乃阿坡歌剧则更以新肉、本来意大利人素富于创造调子天才、又经乃阿坡学校诸名士之鼓吹研究、其易于发达、不问可知、此为意大利十七世纪歌剧复兴以来，至十八世纪初叶之进化情形也、

再其次则为法国、法国歌剧之发达、与意大利极有密切关系、一六四七年有巴黎大牧师名Mazarin者，召集一批意大利歌伶于巴黎、开演歌剧、一时颇引起法国人士研究歌剧之兴味、一六五九年法人康伯提Cambert（生于一六二八年、死于一六七七年、）始谱Lapastoralee一剧、其后复谱Ariane、Pomone等剧、一六六九年康氏与其友Perrin获得设立剧院Acadlmio royalo de musique专利之权、未几、有意大利人吕里Lully（生于一六三三年、死于一六八七年、）者、前来巴黎、担任皇家乐师之职、乘机将康氏专利之权夺到手中、康氏受其排挤、乃不得不奔向伦敦而去、自此以后、法国歌剧、全为吕氏把持、吕氏虽为意人、而颇与法俗同化、所作歌剧如Lesfiltes de L'Amour et de Bacchus' ALceste, Thesc, Roland, Armide等等，皆有法国之风，而与意大利不同、故法人尊之为法国国剧

Franzosische Nationaloper、初不以其为意人所谱而外视之也、吕氏歌剧在法国舞台盛行者有百年之久、直至德国古鹿垓Gluck突然而起、始夺其席以去、自吕里死后，法国歌剧作家颇为消沉、其中可以称道者只有那木Rameau（生于一六八三年，死于一七六四年）氏一人、其余皆碌碌不足数、那氏所谱第一歌剧、名Hyppolite et Aricie者、于一七三三年公布、氏主张颇与吕氏相同、注重表现剧情、而反对过分歌唱、换言之、亦不欲以乐害辞之意、可谓与佛鲁冷池诸人主张相同、而与乃阿坡一派之偏重调子者悬殊、惟不久、（一七五二年）意大利"趣剧科班" Buffonistentruppe复得法政府之许可、前来巴黎开演趣剧、（欧洲歌剧可分两种、一曰庄剧 Eruste oper、庄重之剧也、二曰趣剧 Eomische Oper、诙谐之剧也、）趣剧自十八世纪以来、在意大利方面、颇称发达、其中名手如鲁克罗扯诺 Logroscino、（生于一七〇〇年、死于一七六三年、）白尔果乃色 Pergolesi（生于一七一〇年、死于一七三六年）、辈、其最著者也、自意大利"趣剧科班"将各项趣剧（如Laserva Padrona、II Maestrodi Musica 等剧之类、）输入法国后、当时巴黎人士遂分为两派、一为"趣剧者"Buffonisten、一为"反趣剧者"……buffonisten、前者为崇拜意大利趣剧之徒、后者为保护法国国剧之人、两派相持、竞争颇烈、其后意大利"趣剧科班"演满两年、离开法国、而法国本地之趣剧、亦遂出此成立、如Danican II Philidor（生于一七二六年、死于一七九五年）Monsigny（生于一七二九年、死于一八一七年、）Gretry（生于一七四一年、死于一八一三年、）等、其代表也、以上所述为法国十七世纪至十八世纪

之歌剧情形、可谓与意大利有极深之因缘者也、

再其次则为英国、自法人康伯提被意人吕里在巴黎加以排斥后、康氏即时逃往伦敦、并鼓吹其歌剧主张、英国人士受康氏之鼓吹、歌剧兴味为之大浓、一如昔日意大利人之侵入巴黎然、其时有英人匹尔思Purcell（生于一六五八年、死于一六九五年、）者、逐创立所谓英国国剧Englische Nationaloper 、亦颇盛行一时。惟自匹氏死后、伦敦一部分人士、颇嗜意大利歌剧、常将意大利歌剧之残篇断简、缀为新剧、意大利歌伶来伦敦者、不绝于道、于是英国舞台、遂为意大利人独占、当德国亨登于一七一〇年前赴伦敦时、尚系意大利歌剧横行时代、而亨登又为意大利歌剧名手、宜乎英人一见而大倾其心也、亨登在伦敦死时、英人竟以大礼葬之、其崇拜可想而知矣、故就英国十七及十八世纪歌剧而论、亦未脱意大利势力范围者也、（未完）

注：原载一九二三年十一月二十八日《申报》第六版《德国特约通信》

欧洲音乐进化论

自 序

近年国内一般有识之人，渐渐知道从政冶方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手；因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政冶能良的。在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。不过年来国内所谓文化运动，大半偏于理智方面，我们试就国内新出版物一看，谈哲学，科学，社会主义，政治问题的，为数极众，而陶养感情的作品，如雕刻绘画音乐之类，则颇不多觏。我们知道我们人类的精神作用，除理智外，尚有感情意志两种，极为重要，照现在国内文化运动趋势看来，将来中国人的思想，一个个都能比孔子孟子还要进步，但是讲起感情意志来，一个个都赶不上愚夫愚妇的安宁与坚决。

我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了。若要使之重兴复生，决非枝枝节节从西洋搬点智识进来所能奏

功，必先细心详审我们的“民族特性”究竟在什么地方？他之所以优于白种劣于他人的，又在什么地方?探原索本，去短留长，然后再将他大吹大擂的抬出来，使四万万国民皆向着这种特性发挥，把那种颓唐堕落的现象，根本加以扫除。好像是人在睡梦沉沉之中，忽闻长者呼其本名，立即惊醒觉悟！又如烈士暮年，有人道其少时侠气，不禁追怀旧事，持剑起舞！我以为要唤起中华民族的再兴，只有这“恢复民族特性”的一个方法。

什么是“中华民族特性？”简单说来，便是一种“谐和 Harmonie 态度。”这种“谐和态度，”是我们前此生存大地的根本条件，也是我们将来感化人类的最大使命，这真是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的。

大凡习过音乐的人，都知道谐和Harmonie 这个字的重要。音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音节谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他互相谐和起来。这种谐和作用，是音乐中的一种最大魔力，不管你是人是兽，都要受他的感动。（古代希腊常有以音乐驯猛兽之说。）诸君不信，请你拿着一枝洞箫，坐在花园里面的石上，悠悠扬扬的吹奏起来，你必看见有许多鸟儿，立在树枝之上，偏着头儿，静听你的音乐。听到高兴时候，也许还为你唱和几声。但是你若拿一本安斯坦的相对论，或者马克斯的资本论，向他讲演起来，他却将翅儿一撇，飞向墙外去了。

我们的孔夫子，很懂得这个谐和的妙用，遂把他的全部学说，都建筑在这个音乐上面。所有我们人类自私自利明争暗夺的习性，都被他那种建于音乐谐和原理上的学说，软化起

来。对着自然，便向自然谐和；对着其他人类，便与其他人类谐和；寻不出半点儿自私自利的恶性。所以我们内心的生活，常常安宁恬淡。我们情感的发挥，亦极丰富活泼，但是孔夫子这个人十分谨慎，他恐怕我们一味的专讲内心生活，专靠感情用事；所以他又在“乐”字之外，加上了一个“礼”字，以范围我们外面的行动。小而言之如起居进退之仪，大而言之，如待人处世之道，（如规定君臣父子兄弟夫妇朋友互相关系之类，现在虽没有君臣这种阶级，但是官吏对于国家，个人对于社会，其情形亦正与昔日臣与君之义相同）。都是对于我们外面行动，给以一个标准。总之，我们外面行动须极有节制，否则社会秩序将纷如乱丝，内心生活又须极为谐和，否则人心风气将日趋于下，“礼”便是外面行动的一种节制，“乐”便是内心生活的一种谐和。不过礼乐这两样东西，并不是各不相涉的，因为节制我们外面行动的礼法，只算是我们内心谐和生活之一种节奏Rhythmus 换一句说，我们外面行动之所以必须如此，实由于我们内心谐和生活的要求，必须如此。内心谐和生活，好比一种音调，外面合礼行动，好比一种节奏。所有外面抑扬疾徐，都是依照内部谐和需要，好像吾国唱昆曲的，所有台步做工，都须按着音乐节奏，又好像欧洲人初习跳舞，无论鞠躬伸手，都要合乎音乐拍子。假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不近人情，我们直可以掉头不顾。照这样看来，“礼”这样东西，亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说，只算是“乐”之一种附带品。所以我称孔子学说，是全部筑于音乐之上。

孔夫子既发明了这个谐和作用，他便一手把我们中华民

族造成他所理想的“谐和态度之民族。”自从他老先生把我们造成“谐和态度”了，他便大放其心，他以为后世无论什么外来的强族，尽可以用一切武器，把他的子孙征服，但是他的子孙只须保存那一点“谐和态度，”一切强族终须受其同化。果然不错，自从他老先生死后，到现在已有二千余年了，中间曾经过多次外来强族的侵略，但是后来一个个都被中国人的“谐和态度”软化了。

如今呢，怎么样？可与从前大不相同了。我们渐渐要被白种人的“征服态度”所降服了。从前侵略我们的外族，诚然也是抱的“征服态度，”但是当时他们只是在武器与勇力方面，比我们高明，其余的文明，则远不如我们，所以他们那种“征服态度，”只能用之于武力方面。只会欺我们这种文弱的民族，可以谓之为“不彻底的征服态度。”现在白种人则大不同了。他那种“征服态度，”简直是本于天性；遇着自然，便征服自然；遇着其他人类，便征服其他人类。因为征服自然的结果，一切自然之力，皆为其所用，造成今日空前之物质文明；因为征服其他人类的结果，所有他人政权财富均为其所夺，造成今日政治上经济上之帝国主义。他们那种“征服态度，”真可谓彻头彻尾猛晋不已，我们二千余年相传之“谐和态度，”也被他们打得片甲不留了。

好了，现在中国人亦自惭“谐和态度”不合时宜，学起他人的“征服态度”来了。最初学会的要算是国中军阀，北方军阀要征服南方军阀，南方军阀亦想征服北方军阀。在北方军阀中，直系要征服皖系，南方军阀中，甲系又想征服乙系。但是南北军阀虽欲征服他人，而其界域犹限于本国之人，这种“征服态度，”还是不算彻底。其中最彻底的，要算是

我们临城县的几位大王了！他不但征服本国的小百姓，而且要征服外国的旅行人，其结果武力自豪的北方军阀，亦不得不低声下气，为各位大王所征服。从此看来，中国最善仿效"征服态度的，"要算军阀与土匪两种了。其余安分平民，仍是抱着"谐和态度。"

欧洲人是向来抱着"征服态度，"曾经闯下了许多大祸，自从此次战后，已经有人怀疑了。但是"征服态度"之在欧洲，尚有几分救济，远不如现在中国之坏；第一，欧洲人虽随地抱着"征服态度"，但是他们的哲人志士所留下的音乐雕刻绘画，各种美术，触目皆是，至少可以陶养他们几分感情，减少他们几分投机。我们中国抱"征服态度"的人怎么样？有什么美术可以陶养他们的感情？麻雀牌吗？姨太太吗？鸦片烟吗？第二，欧洲人之抱"征服态度，"系人人如此，彼此征服之力既等，反而一时调济于平。譬如有毒辣的资本家，同时便有横暴的劳动者与之相抗，真是谁不让谁。我们中国怎么样？抱"征服态度"的，只是一部分军阀与土匪，而其他大部分，则仍是抱着"谐和态度，"其结果永远是少数征服多数，因此之故，西洋"征服态度"传到中国来，特别偾事。

现在我们便发生一个问题了。究竟我们大部分抱"谐和态度"的中国人，怎么样去对付国内一部分国外大部分持"征服态度"的人们？我们应该抛弃"谐和态度，"采用"征服态度"以抵抗他们吗？还是保持我们的"谐和态度，"以同化他们呢？我以为我们的"谐和态度"不但不应该抛弃，而且极须努力扩张。因为这个"谐和态度，"是我们中华民族生存大地的根本条件，亦是我们对于未来世界的最大使命。

假如我们不自揣量，务要模仿西洋人的“征服态度，”无论违背民族特性，其事终不成功；即或偶然学像一二，在西洋人的眼中看来，亦只是小儿学步，不值一笑。在我们自己想来，亦只觉徒与世界多添几分杀气，对于人类前途许多问题，终无法子解决。

我们应该永远保持“谐和态度，”已如上面所说。但是国内一部分，国外大部分的人们，都以“征服态度”向着我们，我们又怎么办呢？

我以为我们第一步应先将所有抱着“谐和态度”的国人联络起来，无论士农工商，都给他一个极有统系的组织，然后再向其余一部分不谐和的国人，要求他们与我们谐和合作。倘若他们始终不愿与我们谐和，那么，我们为保持大多数的谐和起见，只好把他们铲去。诸君，我们知道孔夫子是我们“谐和主义”的代表，但他却同时富有一种刚毅果决的精神。

我们中国人的内部既一致谐和了，然后再联络其他国内与我们同抱“谐和态度”的分子，亦给以极有统系的组织，一齐起来要求其余不谐和的分子，与我们谐和。倘若他们始终不愿与我们谐和，我们为保持人类全体谐和起见，亦只好把他们铲去。

总之。我们是拿着“谐和主义”去感化他们，不是征服他们，有如耶稣布教，如来说法，费尽苦口婆心，使人同归大道。并不如西方人之所谓“征服态度，”处处以势相凌，一切都为己用。

但是我们所谓“谐和，”亦不是寻常人之所谓“调和，”调和的意思，是把我所主张的让步几分，再把他人的意见容纳几分，以免各走极端。至于我们现在所提出的“谐和主

义，”则大不相同，我们自信这个“谐和主义”一方面既可以使我们民族复兴，他方面又可以感化世界人类。万不能把他让步几分，再把他人的“征服态度”采择几分，以成调和的谬解。要之，我们成功则为“谐和主义”之前驱，失败则宁作“谐和主义”之牺牲，我们因为要发扬光大这个“谐和主义，”所以我们更不能不积极利用音乐之力，因为音乐与谐和是有密切关系的。

朋友们！我们用以感化全体人类的利器。是感情与意志，不是理智！

中华民国十二年十一月王光祈草于柏林南郊之阿笃夫街二号Steglitz Adolfst rasse2。

欧洲音乐进化论

一、著书人的最后目的

著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表“中华民族性”的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们“民族之声。”

我们的国乐大业完成了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势。那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐。但是这不是我的最后目的，而是第二代著书人的最后目的。

何以故呢？因为我们这种不肖的黄帝子孙，对于先民文化，不能发扬光大，反把一个“礼乐之邦，”弄成一种“无乐之国。”现在国中虽有几种乐器，但是大部分都是从外国输入的。譬如学校中用的是外国风琴，兵营中用的是外国军乐，民间流行的琵琶，是从埃及地方传来的；（琵琶为埃及所发明，后来传到波斯印度。再由波斯印度输入中国。）剧场所用的胡琴，是从西北民族输入的。（这是我的假设，因为我国用器，凡自西北民族流入的，都冠以胡字，如胡

笳之类皆是。昔亚剌伯有琴一种，曾用兽皮张于响筒 Resonanzkorp or之上，有人指为西洋弓弦乐器 Streichinstrument之祖，揣其形相，颇与吾国胡琴相近，或者我国胡琴，是从亚剌伯传入的，亦未可知。但是客中苦无中国书籍，此种假设确否，他日尚当再证。）此外如琴笛箫笙之类，诚然是我们中国旧有的，但是现在七弦的古琴，究有几人能弹？用笛的昆曲，尚有几处在演？至于吹奏箫笙，更是凤毛麟角不可多见了。故我们专就乐器一项而言，已经是洋货大排国货。如今再说到乐谱，德国有一种书店，系专卖乐谱的，其出版之多，规模之大，乃远在吾国中华商务两家书店以上，真可谓为汗牛充栋。但是回顾我们中国，出版界能找出几本乐谱？音乐界能寻出几位谱师？这真是令人不能不汗颜的，乐器既如此简陋，乐谱又如彼缺乏，这还不是“无乐之国”么？

或者有人说，我们是天之骄子，是应该享现成福的：古代既有先民替我们作乐，现代又有欧人为我们制谱，我们只须利用火车轮船的力量，送几批学生商人出去，运几箱乐器乐谱进来，我们岂不是亦成了有乐之国么？但是音乐这样东西，不如其他洋货，可以随便取用，是要自己出力一分，才能享受一分。因为音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯、既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。今年夏季欧洲第一提琴Violin名手克乃斯来Kreisler曾在北京奏乐一次，据德报北京通信员所述，“有中国某新闻记者，自称对于西洋音乐一点不懂，”上次中华教育改进社在北京开会，闻北京大学附设之音乐传习所曾开音乐大会欢迎他们一次，但据该社社员某君来信，亦说听了之后一点不懂。据此看来，欧洲第一流名手，演奏西

乐，“不懂”，改由中国人演奏西乐，亦“不懂”，以智识阶级的人，都连说“不懂不懂”，那么，一般不知不识的民众，又怎样能了解西洋音乐呢？这不是国人的听觉不好，只因为西洋音乐，是表现白人的思想、行为、感情、习惯、原来不是为中国人作的。

照上面说来，中国音乐既那样衰落，西洋音乐又这样隔阂，究竟怎么样办呢？依我的愚见，我们只有从速创造国乐之一法。现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。

因为要利用西洋科学方法，所以我们便不能不先研究西洋音乐的进化。在西洋音乐进化中，占最重要地位的，是希腊、意大利、德意志、法兰西、英吉利等国，所以我作西洋音乐进化论，亦只限于欧洲方面。名从其实，所以这本书的名儿遂叫做“欧洲音乐进化论”。

九、欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题

照上面所述看来，欧洲音乐调式的进化，可以分为三个时代：第一为“单音音乐”时代，自古代希腊以至于纪元后第九世纪；第二为“复音音乐”时代，自第九世纪至第十六世纪；其中又分三种：（甲）奴性的复音音乐；（乙）自由的复音音乐；（丙）对谱的复音音乐。第三为“主音音乐”时代，自第十七世纪至第二十世纪，其中又分三种：（甲）简单的主音音乐；（乙）渐进的主音音乐；（丙）完备的主音音乐。我们再把他列成一表，以清眉目。

欧洲音乐调式进化表

- （一）单音音乐
  - 自古代以迄纪元后第九世纪其时约在吾国唐昭宗时代
  - 如希腊诗人平大Pindar意大利天主教主教阿博罗葱伍Ambrosius罗马教皇格里哥大帝Grcgoryd.Gr.之类皆是
- （二）复音音乐
  - 自第九世纪至第十六世纪其时约在明神宗时代
  - （甲）奴性的复音音乐
    - （1）阿尔港鲁Organum
    - （2）抵时康都Diskantua
    - （3）伏波洞Fauxbourdon
  - （乙）自由的复音音乐——孔独克都时Konduktus
  - （丙）对谱的复音音乐（如复加Fuga慷洛Canoi等）
- （三）主音音乐
  - 自第十七世纪至于今日
  - （甲）简单的主音音乐（如喀车里Caccini等）
  - （乙）渐进的主音音乐（如巴赫Bach等）
  - （丙）完备的主音音乐（如白堤火粉Bce'hoven等）

以上系就调式变迁上观察，其进化程序如此。若再就国别上着眼，则欧洲音乐自古代希腊而后，初盛于意大利，继起于荷兰，后昌于德奥。最近更因民族主义思潮之发达，欧洲大小各国又有各创《国乐》，以代表其《民族之声》的趋势。

什么叫做“国乐”？就是一种音乐，足以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认。因此之故，凡是“国乐”须备具下列三个条件：

（一）代表民族特性。音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想，行为，感情，习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒落，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。总之，无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们民族的特性。

（二）发挥民族美德。音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐，巴黎的香艳小曲Olerette，维也纳的跳舞音乐Tanzmusik，诚然是代表欧洲社会生活，但只是一部分醉生梦死的生活，不能称为他们的国乐。又如苏州的滩簧，京津的时调，诚然是代表我们中华民族的生活，但只是一部分堕落社会的生活，亦不能称为我们的国乐。

（三）畅舒民族感情。在我们人类生活之中，感情常居重要地位，生活之安适与否，纯以感情安慰与否为转移，音乐即是畅舒感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分智识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生

或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。

若是一个民族的国乐，具备了上述三种条件，自然必能得着世界的承认。凡有了“国乐”的民族，是永远不会亡的，因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。

说到此处，我们便不能不回思中国。究竟所谓国乐在那里？讲到古乐呢，只是一种草创蒙昧时代的产物，不足以畅舒我们现代民众的感情，不合上述第三个条件。讲到秦腔二黄小曲时调呢，又只是一些浅陋冶荡之音，殊不足以促进我们民众的向上精神，又不合上述的第二个条件。讲到外来之西洋音乐呢，又只是代表欧美人的生活，不能表现我们民族的特性，亦不合上述的第一个条件，所以我们中国现在，简直可以说是没有国乐。因此之故，欧人中之研究音乐史者，对于中国古代音乐，因其有历史上的价值，尚以另眼相看，至于中国近代音乐，则大抵一字不提。因为在西洋人的眼中看来，中国早已没有音乐，尚有什么可以提及的呢？

西洋人不提可也，我们则断不可不提。我以为假如我们要创造国乐，第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在那里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情？如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。至于制乐的方法，我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。我们知道欧洲近代音乐，是当首推德国，但是德国各位音乐大师，对于音乐形式（如调式谱

式乐器之类）的贡献，实远不如希腊意大利荷兰诸种民族之多，他们不过把前人已经发明的，拿来千锤百炼，而今居然造成世界音乐霸主的地位。那么，我们又为什么不能利用西洋音乐的形式方法呢？

若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究，这就是我作这本小书的本意。

十、译名述要

我关于音乐方面的文字，其最初发表的，要算是上海申报的《德国人之音乐生活》十封通信。其时我对于国内的音乐出版物，一篇也未读过，所以其中的译名，大半是我一个人的创译。往往为译一个名词，每在公园内踱来踱去，费了半天工夫，才想出来，但是有时还是不能满意。

其后我的好友左舜生君，从上海与我寄来了几本国内的音乐出版物。其中译名，间有与我不谋而合的。如《音乐界》之译Bach为巴赫。日人之译Einstimmigkeit 为单音音乐，Mehrstimmigkeit为复音音乐，与我完全相同，其他大部分，则与我所译的颇有出入。我因为保持我个人的“译名统一”起见，所以这本书的译名，大概仍是从前在申报通信上的旧译。

我们对于译名原有三种办法。（一）音译；（二）意译；（三）音意兼译。其中以第三种办法为最好，如章行严先生之译 Logik为“逻辑”。但是此种译法，颇不容易。至于我这本书中所译的名词，大约分为音译与意译两种。

（一）音译。人名地名我们应该照原音译出，这是不用说的。但是其中亦有种种难点。譬如我这本小书内所引用的

人名地名，有许多是希腊意大利荷兰英法德等国文字，我的能力有限，不能各国文字都懂，所以我只好照德文读法去译。换一句说，德国人怎样称呼他们，我亦怎样称呼他们，这实是一个不得已的办法。倘将来我有机会时，仍拟将各国人名地名，依照他的本国声音去译。（前在申报通信上曾译意大利天主教主教 Ambrosius 为“阿博罗”。现在本书改译为“阿博罗惹伍”，附此声明，）

事物名词，本来音译意译都可，但是有时亦有非音译不可的。譬如复音音乐中之阿尔港鲁 Organum，抵时康都 Liskantus，伏波洞Fauxbourdon，孔独克都时Konduktus复加Fuga，慷洛 Canon 等名词，因吾国乐中无此调式，不能比拟，所以只好直用音译。

又近代“乐器音乐”Instrumentalmusik中，有重要乐谱二种：一为“琐娜台”Sonate，一为“生风里”Symphonie。前者系用一种或两种乐器所演奏，后者为多数乐器所合奏，至于乐之性质。则两种完全相同。近见国内出版物，有人把“生风里”译作“大乐”或“交响曲”，把“琐娜台”译作“奏鸣曲”的，我以为此种名词，仍以音译为佳。因为你说“大乐”或“交响曲”这个名词，不但中国人不懂，外国人亦复不懂。你都得下一番注解。我说“生风里”这个名词，中国人诚然不懂，须下一番注解。但是外国人听了，却能了解，外国人了解，其事犹小，将来读者直接看西洋乐谱时，一看见Symphonie这个字，只须顺口一读，便会联想到我的“生风里”三个字来，不必再在脑中翻译一次。岂不是较为省事么？因此之故，我仍旧保持我的音译，并不是有意与人立异。

（二）意译。 凡是国内已有通行的名词，我皆照着意译。譬如译Violine为提琴，Klavier为钢琴， Harmoninm为风琴，Oper为歌剧之类。但其中亦有难于采用之处。譬如欧洲乐曲之中有Oratorium一种，其内容与歌剧相同，但是没有布景做工等事，其情形略似吾国之滩簧，（惟Oratorium奏乐及歌唱之人，将近百人左右，规模之大，远非吾国滩簧可比）。在吾国德文字典中已有人将他译为“圣乐”之名，不过欧洲所有关于Oratorium之著作，虽大半与宗教有关，但是其中亦间有非宗教的，如海登Haydn之 Die Jahreszciten，德人称为Weltliches Oratorium。即其一例。此因之故，“圣乐”之名，含义过狭，所以我把他译作“乐曲”。因吾国宋代乐曲亦往往歌而不舞，乃借用斯名，为之意译。

又日本人常把德文之Dur译为长音阶，Moll译为短音阶。揣其用意，大概是因为Dur是由于长三阶Grosse Terz（按即日本人所谓长三度是也。）所构成Moll，是由短三阶kleine Terz（按即日本人所谓短三度是也。）所构成。但是这种译法，只是单就Dur与Moll所构成之外面形式而言，至于Dur 与Moll之含义，则不仅此。德文所谓Dur是一种刚健的意思，Moll 是一种柔和的意思，前者是代表男性，后者是代表女性。我在德国研究音乐，教师往往令我坐在钢琴的另一方面，使我埋头静听他的演奏，每演一次，他便问我一声。“这是Dur？还是Moll”？我分别的方法，就是凡属于刚健的音调，便是Dur；柔和的音调，便是Moll。总而言之，德国人对于Dur与Moll的分别，只有刚柔的观念，没有什么长短的意思。所以我的意思，不如直接将Dur译作阳调，Moll译作阴调，以为男性女性刚性柔性的符号。近见国内出版界尚多沿用日译之

长音阶短音阶等等名词，故特附记于此，为之再进一解。

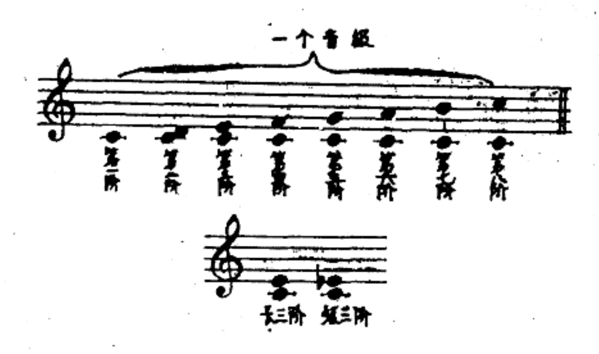
此外本书所译名词，间有与日译不同的地方，兹为避烦起见，但将拙译重要名词，略抄于后，以免读者迷误颠倒。

（甲）从这个音到那个音，称为阶。（例如从c到d，）

（乙）从第一阶顺次数上去为第一阶Prime，第二阶 Sekunde，第三阶Terze，第四阶Quarte，第五阶Quinte，第六阶Sexte，第七阶Septime，第八阶Oktave。（按此处所谓阶，即日本人所谓度。）

（丙）从这一阶到次一阶，其间相距如系一个整音Ganzer Ton，则称为全阶。如系半个音HalberTon，则称为半阶。（例如上文所谓长三阶Grosse Terz者，即是由第一阶至第三阶，其间相距共有两个整音 2 Ganze Töne。所谓短三阶Kleine Terz者，即是由第一阶至第三阶。其间相距只有一个半整音$1\frac{1}{2}$Ganze Töne。）

（丁）从第一阶至第八阶，称为一个音级Oktave，（例如c d e f g a b c。）我们的钢琴上面，共有七个音级。列为谱式其形如下。



译名这件事，极不容易，但是又非常重要。因为欧洲有许多高深学术，都藏在几个专门名词里面，我们假如把那几个专门名词的含义弄清楚，那么，我们对于那种学术，至少可以说是得着门径了。我个人能力诚然有限，但是国内同志中，假如有人从事音乐译名事业的，我很愿加入，共同讨论。因为促进中国音乐前途，是我们神圣不可侵犯的使命。

注：《欧洲音乐进化论》成书于一九二三年，写于柏林。一九二四年上海中华书局印行，一九二五年再版。

西洋音乐与诗歌

卷头片语

音乐是人类生活的一种表现，我们东方人的生活，既与西方人迥不相同，那么，我们要懂得西洋音乐，也是一桩不很容易的事。在西洋音乐中，较为易懂的，要算是“诗歌音乐”（Liedkomposition）与“跳舞音乐”Tanzmusik 两种。因为前者我们可以从他的诗歌字句中，玩出几分意义，后者可以从他的跳舞动作中，领略一点神味。

西洋“诗歌音乐”约分两种：一种是“美术诗歌”（Kunstlied），大半是一般音乐名家，选自各大诗人著作，把他精心谱制出来的；一种是“民间歌谣”（Vokslied），大半是民间流行的歌调，曾经音乐名手把他搜集整理出来的。近年我国流传的西洋歌调，大都属于“民间歌谣”一类，我这本书所举的，则是“美术诗歌”一类。

“美术诗歌”在十九世纪音乐中最称发达，为前此所未有；本书所引的各家乐谱，又系此中最负盛名之人，且为其生平最得意之作。读者阅此一书，当可以得着西洋“诗歌音乐”的一个大概。

年来国内学校，亦渐渐自惭，若无音乐唱歌一科，殊不足以副新式教育之名。于是有人借用西洋“民间歌谣”的乐谱而另作中国诗歌以实之；此外又有自制新歌新谱，以为尝

试之具；要之，都是国内一部分人注意音乐一道的表示。但是我对于这两种办法，都不甚赞成：我主张“介绍西洋诗歌乐谱，应该同时介绍谱中原诗，若自制新谱则应该尽先采用吾国古代名作（如木兰诗之类。）”因为西洋“诗歌乐谱”的内容，是与他的诗歌意义相应的，假如我们另作中国诗歌以实之，其结果往往弄得“牛头不对马嘴。”反之，我们若将谱中原诗译出，同时输入，那么，即或我们的译诗尽管译得不好，但是那篇著名乐谱，你总是应该听听的。至于自制新歌新谱的办法，虽然较为适当，但是以我们中国这样幼稚的西洋音乐智识，一时恐难制出极为满意之谱。而同时所作新歌，据我所见的，又多缺乏文学上的价值。这样一来，谱既不高明，诗亦不出色，岂不是徒令听者对于西洋音乐发生厌恶之心么？我以为假如要以中国诗歌入谱，应该尽先选用古代名作，即或我们的新谱尽管制得不好，但是那首诗你总是应该歌唱的。我这两种主张，是一种四川人所谓“骑两头马”的办法，换一句说，若得不着这一头，总可以得着那一头。

本书所引名家共有十二，附乐谱十四篇。其中“爱尔王”一首，系录两谱（一为许伯提作，一为吕威作。）“卿似一枝花”一首，亦录两谱（一为薛满作，一为李斯志作。）以便读者拿来比较一看，窥出他们制谱手腕不同的地方。

中华民国十三年一月十九日　王光祈书于柏林

注：《西洋音乐与诗歌》成书于一九二四年，在柏林写成。一九二四年上海中华书局印行。一九二九年曾再版。

西洋音乐与戏剧

开卷数语

欧洲戏剧（Drama）可以分为两种：一曰“歌剧”Opera，剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的“昆曲”与“京戏”；二曰“语剧”（Schauspiel）（或译为道白剧），剧本编制用白话体裁，一如寻常人相语，略如吾国现在所谓“新戏”。

在“语剧”之中，又分为两种：（甲）“无乐语剧”，即是全剧之中，不设音乐。大概普通“语剧”皆属此类；（乙）“有乐语剧”即是全剧之中，往往插入几段音乐，或歌唱，为之点缀，如莎士比亚的“夏夜之梦”（Eiu Sommernachtstraum），则插有德国音乐家门登思宋（Mendelssohn）的音乐，易卜生的“白尔梗堤”（Peer Gynt），则插有挪威音乐家葛礼克（Grieg）的音乐。

本书目的，在叙述欧洲最近三百年来的歌剧进化情形，（即自第十六世纪末叶乐剧复兴运动之时起），但是近代歌剧，又系从古代希腊的“悲剧”（Tragödie）“趣剧”（Komödic），以及中古时代的“神剧”（Mysterien）“诗剧”（Liederspiel）等等变化出来的，因此，我们又不得不一述古代希腊的“悲剧”“趣剧”以及中古时代的“神剧”“诗剧”等等，以探其原。不过古代希腊所谓“悲剧”

"趣剧",中古时代所谓"神剧""诗剧",其内容颇似"有乐语剧",与近代所谓"歌剧"略有不同。故本书用语,在十六世纪末叶乐剧复兴运动以前,则一律称为"乐剧"(Musikdrama),在复兴运动以后,则一律称为"歌剧"(Opera)。

Opera(即歌剧)一字,原出于意大利语,惟该字最初含义,只是一种"普通音乐著作"之意,并无戏剧意义在内。当十六世纪末叶意大利中部佛鲁冷池(Florenz)地方乐剧复兴运动之时,所有歌剧作家,多以"用乐戏剧"(Dramma-per Mosica)数字,名其著作。到了十七世纪中叶以后,Opera一字始渐渐专作戏剧著作名称之用,并于该字之后,附以seria(庄)或buffa(趣)的形容词,用以分别(庄剧)(Opera seria及)"趣剧"(Qpera buffa)。

到了十九世纪,德国歌剧大家瓦庚来(Wagner)氏出,又极喜用"音乐的戏剧"(Musikalisches Drama)这个名词,因此之故,世人对于"歌剧"与"乐剧"这两个名称,又常常彼此混用,不加分别。惟本书为避除读者误会起见,无论佛鲁冷池诸家之作,以及瓦庚来氏剧本,皆一律称为"歌剧",以免与古代希腊及中古时代之各种"乐剧"相混。

又本书歌剧作家之名,只译其中最重要者,其余诸人则仅录姓名原文,不加翻译,以免满纸都是译名,徒乱人意。
中华民国十三年七月四日王光祈书于柏林南郊之Steglitz.
Adolfstr.12

注:《西洋音乐与戏剧》成书于一九二四年,在柏林写成。一九二五年上海中华书局印行。一九二九年重版。为中华书局编辑的音乐丛刊之一。

德国国民学校与唱歌

序　言

本书所述，是德国国民学校八学年中的唱歌教育。德国儿童自年满六岁后，即须一律入国民学校肄业八年，故这一点唱歌音乐常识，是德国人人起码具有的。

其在中等人家子弟，到了十岁左右，除在国民学校中练习此种唱歌音乐外，还须特别延请私家音乐教授，每星期学习“乐器音乐”，（如提琴钢琴之类）或“歌唱艺术”，（比较国民学校中所教者程度为高）一二点钟。故德国儿童的音乐智识，只有比本书所述为高的，断没有比本书所述再低的。（惟本书有“歌唱之艺术”与“三音谐和之原理”等等数篇，是著者根据精微乐理，采集名家学说所著出来的，此则非德国儿童或小学教师所人人尽知的，是为例外。）

本书把德国国民学校八学年中所教授的，都聚集在这一小本之内，于是什么音符呢，拍子呢，谐和呢，转调呢，闹了一大堆。在吾国教育界中，或因有人病其繁难，但是我敬请你不要讨厌，因为这本书所述的，只算是德国一些小孩子的常识，你既自命为中国教育家，对于这一点常识，无论如何是应该具有的。

德国国民学校肄业期间，系自六岁至十四岁，大约等于吾国新学制中之两级小学与初级中学。故我这本小书，颇可以供给吾国中小学校(或师范学校)教员及学生的参考。因为本书所述，虽系德国国民学校唱歌教育，但是音乐这门智识是没有国界的，与其他数学物理各科一样，没有什么适合国情与否的问题。（至于音乐作品则与国情颇有关系，惟本书所述者多关系音乐智识方面）。而况我们中国学校，固早已明目张胆，打起招牌，采用西洋音乐教育呢！

本书之外，著者尚著有“西洋音乐与诗歌”一书，系介绍西洋“美术诗歌”（Kunstlied）（与本书所述之“民间歌谣”（Volkslied）不同。）可以供给吾国高级中学之用，因其程度较深也。

我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐智识稍稍普及；更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐；更由“礼乐复兴”，（质言之，即中国古代文化复兴，因“礼乐”是中国古代唯一最有价值的文化。）以唤醒中华民族之复生，实现我们日夜梦想的“少年中国！”

中华民国十三年五月二十五日王光祈序于柏林南郊之Steglitz,Adolfstr.12

注：《德国国民学校与唱歌》成书于一九二四年，写于柏林，一九二五年上海中华书局印行。

西洋乐器提要

自　序

我著这本书时，曾遇着三种难关：

第一；觅图之难。德国关于谈乐器的书虽多，但是都不完备，其中不是缺这样，便是短那样，尤以乐器图画为最甚。德国音乐辞典，编辑最好的，要推吕满Riemann辞典。篇幅最多的，要算门登 Mendel辞典，（共有十二厚册。）但是关于乐器图画一门，亦复异常缺乏。其他讲音乐历史的书籍，又复详于古代乐器而略于近代乐器。至于柏林音乐博物馆中所陈列的古代乐器虽多，（约有三千二百种，为世界著名之乐器博物馆）但是我所要寻的乐器图画，亦多付阙如。

因此之故，本书所列乐器图画，或是由各种书上扯下来的，或是由乐器博物馆以及乐器商店中弄来的，或是自己绘的，故其形式，大大小小，不能一律。但是最重要最流行的近代西洋乐器，大概都被我搜来了。

第二；分类之难。本书各项乐器之分类，大都照着德国旧例，但是我们亦不可呆看，譬如吹奏乐器中，我们分为木质与金质两种，如洋笛之类则属于前者，洋喇叭之类则属于

后者。但是洋笛有时亦用银质制成，此亦不可不知。（此外如沙鲁索风，沙克索风各种，则皆系金质所制乐器，惟其组织原则，系模仿木质吹奏乐器，所以我们亦将他列在木质乐器之中。

又如键盘乐器中，以其发音原理而论，大风琴小风琴则应归入吹奏乐器一类；钢琴则应归入弹的丝弦乐器一类；采迺斯塔则应归入敲击乐器一类。但以其外面形式而论，则皆为键盘乐器。本书为中国人易于辨认此项乐器形式起见，特就其外表分类，专列键盘乐器一门。

第三，译名之难。我们细考西洋乐器组织，除钵锣两种外，几乎没有一件是与中国乐器完全相同的。所以我们译名，最好是用音译，但是音译又未免过于难读难记，所以本书特就该项乐器，与吾国某项乐器略似者，即赋以同一名称，但于其上冠一洋字以别之。（如洋笛之类。）

又本书所谓洋唢喇，洋箫，系以其吹奏时形式，略如吾国之吹箫，吹唢喇，其实构造上简直完全不同，

又 Fagctt 一字，吾国德华字典已译为"十一孔之大笛"但是欧洲通常所用之 Fagott，并不止十一个孔子，（计有十八个键孔）所以我把他改译为低音大笛。其实这种乐器，与我们中国之所谓笛，更加是风马牛不相及。

又洋喇叭，洋号等等名词，在中国字义上，并没有什么显然分别。至于本书之中，则将宽管金质吹奏乐器一律译为洋号以别之。

以上三种困难，至此可以暂时告一解决。至于我著此书之意，不在介绍各种乐器之演奏方法或详细构造，（如此则每种乐器至少非有一本专书，不能竣事。）而在说明各项乐

器之原理与作用。我希望本书出版后，能引起国内研究乐音同志的兴趣，亦有一本研究中国各种乐器原理及作用的书籍出现。因为中西乐器的构造虽大不同，而原理及作用却可以互相发明引证的。

中华民国十三年九月一日王光祈序于柏林南郊
Steglitz,Adolfstr.No.12.

注：《西洋乐器提要》成书于1924年，写作于柏林。1928年由中华书局印行1936年再版。为中华书局编辑的音乐丛书之一。

东西乐制之研究

自 序

音乐的价值。在现代堕落的中国人看来。似乎已经等于零了。没有一顾的资格。但是我们细察中国历史又觉得世界上重视音乐的民族，却又当首推中国，可惜不是“现在的中国。”乃是“以往的中国。”

我们中国古代的法度文物。以及精神思想。几乎无一不是建筑于音乐基础之上。假如没有音乐这样东西。中国人简直将不知道应该怎样生活。

请言法度文物。在我们人类日常生活中。不可一日须臾离的。要算是度量衡……等物了。我们古代的先民，最初亦不知道这些东西，应当从何造起。

好了。音乐发明了。史称：黄帝使冷纶(一称伶伦)取竹于昆仑之阴，断两节间而吹之。以为黄钟之宫。从此以后。中国人便有了一种“标准音”了。其后又在黄钟律管之上。从上至下。挨次排置黍子若干。细数其数。共有九十。乃定黄钟之长为九寸。于是我们中国人从此便有“标准尺”了。诸君不信。请读前汉书律历志篇内：

“度者。分寸尺丈引也。所以度长短也。本起黄钟之长。以子谷秬黍中者。（原注。子谷犹言谷子。秬即黑黍，

中者不大不小也。）一黍之广度之。九十分黄钟之长。一（按指一黍而言。）为一分。十分为寸。十寸为尺。十尺为丈。十丈为引。而五度审矣。……”

“标准尺”既有了。然后又制“标准量。”其法系拿若干黍子。装入黄钟律管中。装满之后。细数其数。共有一千二百。于是以一千二百黍为一龠。故前汉书云：

“量者，龠合升斗斛也。所以量多少也。本起于黄钟之龠。用度数审其容。以子谷秬黍中者。千有二百。实其龠。以井水准其概。（原注。概、所以概平斗斛之上者也。所以用井水者。井水清。清则平也。）十龠为合。十合为升。十升为斗。十斗为斛。而五量嘉矣。……”

“标准尺”与“标准量”既有了。然后又制造“标准衡。”上面曾说：一龠共容一千二百黍。权之。计重十二铢。于是以一千二百黍为十二铢。故前汉书云。

“衡权者。衡平也。权重也。衡所以任权而均物。平轻重也。……本起于黄钟之重。一龠容一千二百黍。重十二铢。两（按指两个十二铢而言）之为两。二十四铢为两。十六两为斤。三十斤为钧。四钧为石。……”

我们古人以“量音器”（即黄钟律管。）规定一切度量衡。是很费了许多心血才想出来的。因为无论任何物质，总不免消长变更。假如我们以一种物质（如金类木类等等。）制成一种“标准度量衡。”永垂后世。作为标准。那么。假使一旦原物之物质消长变更。则标准亦不免因而顿失。至于音之高低则不然。永远都是有一定的。譬如我们以九寸竹管所发之音为黄钟。假如一旦竹管物质变更。尺寸长短虽亦随之变化。但是所发之音亦决不是黄钟了。因此，我们又可

另用其他竹管。再制律管。以配黄钟。老实说来。便是；竹管长短可以随时变化。而音之高低则永远一定。故宁肯以“标准音”为一切度量衡之标准。而不以一种物质为永远标准。这真正含有极深的意义。近代西洋亦知物质时有变化。乃用“光波”以定度。而我们中国在数千年前。便知道用“音波”以定度。这真可谓生面别开了。

此外如时历计算等等。更与所谓十二律者、结不解缘。总之。我们中国古人的耳觉与思想。确是比我们现代饱食终日。无所用心的中国人。高明得多。

其次请再言中国人的精神思想。我们中国人数千年来，皆生活于孔子学说之下。而孔子学说又以音乐为其基础。我们孔子所以“用乐化民”的原故。大概不出下列三点。

第一。音乐要素是“谐和”（Harmonie）。孔子欲以谐和之义。灌入国民生活。使其自己对于自己、谐和。（按即身心相安之意。）其次对于其他人类、谐和。再其次对于自然、谐和。

第二。音乐之中有“节奏”Rhythmns。应快则快。应慢则慢。一点不能任性。倘若你任性快慢。其结果必至“走板。”因此之故。习音乐乃是涵养德性之妙法。胜于读一百本“修身教科书。”

第三。音乐之中含有“美感”。能使人态度闲雅。神思清爽。去野入文。怡然自得。以领略有生之乐。

孔子既知音乐如此重要。乃将其全部学说，建筑于礼乐之上，以造成中华民族之“民族性。”但是现在的中国人怎么样。讲到国故党。日日打着孔子招牌招摇。而孔子所最重视之音乐。则视之为“末技小道。”欧化党、则只看见外国

之国富兵强、或科学发达。而对于欧洲文化源泉之美术。（欧洲文化。发源希腊。希腊文化即以美术文化为中心。音乐亦为其中之一。）到处弦歌不绝之音乐。则充耳不闻。且从而谥之为"无用之学。"呜呼。此乃今日所谓复古或维新之中国人。此乃今日进退无所据之中国人。

虽然。今日之中国人，尽管进退无所据。而我们中国古人以及近代欧人，则又无不进退皆有所据。今请举例一二如下。

西洋近代所盛行者为十二平均律。欧洲人常以"其音不纯"为病。因欲于一个"音级"（Oktave）之中。多添几律。以求纯音。于是在第十七世纪之时。则有梅尔克都（Mercator）之五十三律说。近代则有耶可（Janko）之四十一平均律说。以及最近柏林音乐界所提出之二十四平均律说。换言之。欧洲音乐界趋势。实渐由少律而趋于多律。

我们中国古代怎样。我们中国最古之律。要算是十二不平均律。（按即六律六吕。）到了汉京房、（约在西历纪元前一世纪。）遂进而为六十律。宋钱乐之、（系中国南北朝时代。约在西历纪元后第五世纪。）更增为三百六十律。其后至宋蔡元定、（约在西历纪元后第十二世纪。）复定为十八律。到了明朱载堉、（约在西历纪元后第十六世纪。）复定为十二平均律。（与欧洲现行十二平均律全同。）

我国音乐界虽始终喜用古代十二不平均律。（其余各种仅视为一种理论。）然在世界上将一个"音级"分律如此之多的，则只有中国一国。（希腊仅将一个音级分为十二律或二十四律。印度分为二十二律。亚剌伯分为十七律。欧洲各国至多者亦只有五十三律。）当此欧洲音乐界由少律趋向多

律之时。我们从新研究中国古律。实是一种对于世界文化极有价值之举。

又如西洋近代所盛行之调子。分"阳调"(Dur)、(日人译为长音阶、)"阴调"(Moll、)(日人译为短音阶。)两种。皆用七音所组成。此种"七音调、"在吾国周朝时代即已有之。诗经小雅七十四篇，皆用"徵调。"即等于西洋现代之"阳调。"十五国风一百六十篇，皆用"角调。"即等于西洋现代之"阴调。"昨岁我曾将呦呦鹿鸣，关关雎鸠，两篇。译为西谱。采入拙著德文书籍。昭示欧人。以明阳调阴调之远祖。(欧洲采用阳调阴调。系最近三百年事。)

此外吾国最古之调为五音所组成。近代西洋音乐大家中。如马遒儿(Mahler奥人。生于一八六〇年。死于一九一一年。)辈。又甚喜用此种"五音调。"竟成为一时风气。如(Braunfels、(生于一八八二年。)Sekles、(生于一八七二年。)Bartel(生于一八八三年。)Franenstein，(生于一八七五年。)Niemann、(生于一八七六年。)之徒。争以中国乐风相尚。其最著者也。

由此观之。我们中国之"律"与"调"。非如一般妄人所谓一钱不值之物也。吾国学校唱歌以及国歌制谱。是否应该纯用西调。亦大有研究之余地也。可惜现在西洋人虽有志于中国音乐。而关于中国乐制之出版物却极少。(惟法文著作中间有善本。)至于现在堕落之中国人。则根本上无志于音乐。不但无志于音乐。方且在旁讥笑他人之习音乐。为玩物丧志。

著者不敏。有志于斯。尝于课暇。考诸正史。旁采专

著。草成《东西乐制之研究》一书。都十万言。列入拙著《音乐丛刊》第六种。所谓“乐制”（Tonsystem）者。即研究“律”与“调”两大问题之意也。研究乐制而兼及东西各国者。欲以便于比较也。

尝考欧洲音乐进化。关于律之问题。以古代希腊学者研求为最盛。（自希腊数理学者彼得果纳斯（Pythagoras）氏为始。约在西历纪元前六世纪。略与吾国孔子同时。）到中世纪后。斯业忽衰。直至近代。（自第十六七世纪左右起。约在吾国明清之交。）始有查理罗（Zarlino），维尔克买斯头（Werckmeister）、梅尔克都（Morcato）、耶可（Janko）、等等从新研究。至于调之问题。则系由希腊乐调进而为比昌池教堂乐调。（比昌池 Byzang，即今日之君士旦丁。）再进而为欧洲大陆教堂乐调（Kircheutiue。）最终因谐和学之发明。始进而为今日之阳调与阴调两种。其后复被日耳曼民族，施以灵腕。措诸实用。遂造成今日西洋音乐独霸一世之业。吾人细考其历程。大抵乐理方面、以拉丁民族之贡献为最多。（请读本书完后便知。）实用方面、则以日耳曼民族之贡献为最多。（至于盎格鲁民族，斯拉夫民族，则不过一附属而已。）要之，西洋音乐之有今日。实以上述欧洲两种民族相互讲求之结果。非一个民族所能独居其功者也。

回顾中国则何如？环吾而居者，类皆向我求教。而不能使我受教。（惟后代中国乐器。间有学自西北民族者。是为例外。）于是吾黄帝子孙不能不独居创造。数千年以来。学者辈出。讲求乐理。不遗余力。故今日中国虽万事落他人之后。而乐理一项。犹可列诸世界作者之林。而无愧色。只借

现代中国之人。事事反常。将祖宗遗业。认为一钱不值。偶有习者。群起笑之。呜呼。今日之中国人。今日入于疯狂状态之中国人。

昔少年意大利之兴也。实由该国之人。既闻诗人但丁之歌。复睹古都罗马之美。乃油然而生其建国之念。此无他。意大利人能自觉其为意大利民族之故也。著者不揣愚昧。以为吾党若欲创造"少年中国"。亦惟有先使中国人能自觉其为中华民族之一途。欲使中国人能自觉其为中华民族。则宜以音乐为前导。何则。盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。现在中国人虽已堕落昏愦。不知音乐为何物。然中国人之血管中。固尚有先民以音乐为性命之遗痕也。吾将登昆仑之颠。吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液。重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之"少年中国。"灿然涌现于吾人之前。因此之故。慨然有志于中国音乐之业。盖亦犹昔日少年意大利党人之歌但丁之诗。壮罗马之美而已。

中华民国十三年十二月十六日，王光祈序于柏林南郊之Adolfstr.12,Steglilz。

著者敬白

（一）中国各代正史。对于各律。往往仅记其名称。未详其音值。即有。亦与近代算法不同。令人阅之。不得要领。本书为明瞭起见。所用算法悉采西式。

（二）西洋书籍。记载欧洲各律音值。虽极醒眼。然各书所载。又复往往互有出入。著者为谋算法统一正确起见。亦将其全盘改造。复算一次。

（三）著者计算音值。往往至于深夜。虽已仔细校阅。

然仍恐不免错误。幸读者指出。以便再版时更正。（譬如著者计算钱乐之三百六十律时。只误减一数。遂致全盘皆错。不得已乃重头再算一遍。最后错误虽已改正。而所浪费之时间则已不少矣。）

（四）本书所论东西乐制之中。而独无日本乐制者。则以日本所用乐制。多自中国输入。读中国乐制。即不啻读日本乐制也。

（五）中国古代尺度。变迁频仍。究竟黄钟九寸。应合今日尺度若干。迄无定说。因而黄钟律管所发之音。其高低如何。亦无从推断。至今拙著则假定黄钟倍律为c。黄钟正律（即长九寸）为c^1。黄钟半律为c^2。以其便于讲解也。（西人著述中亦有译黄钟为c者。）此外或以黄钟为e^1。或以黄钟为$^*f^1$。（此说系得之柏林大学音乐教授Hornbostel。彼谓古代黄钟九寸。实等于西洋23公分（Centimeter。）其所发之音应为$^*d^1$ p^1云云。）要皆莫衷一是。

（六）又本书所述亚剌伯十七律制。系根据德国普通著述而言。惟就Hornbostel教授所考。则为二十四律。而非十七律。谁是谁非。尚须待证。

补 记 一 则

本书系民国十三年冬季脱稿。其中材料。除中国乐制一部分系参考中国古籍外。其余关于西洋、波斯、亚剌伯、印度、各种乐制。则系采自德国各种著名音乐书籍。惟一年以来。复细心研究东方民族音乐。乃知本书所述波斯、亚剌伯、印度各种乐制。尚有未确未尽之处。兹特补记如下。

（一）波斯、亚剌伯之“律”。在古代系“十七律制。”

其求法系每隔“四阶”（Quarte。）定取一律。到了近代则改为“二十四平均律。”现在德国新制之“二十四平均律钢琴。”当系仿自波、亚两国乐制。非德国特创也。

波斯、亚剌伯之“调。”在古代共有十二种。（请参看拙著“东方民族之声。”与本书所述微有异同。）到近代则应用“二十四平均律、”构成下列一种“主调”。（但此种“主调”之来源。实远自纪元后第八世纪。非今日所创。）

C　D　E^0　F　G　A^0　H　C

1　$\frac{3}{4}$　$\frac{3}{4}$　1　$\frac{3}{4}$　$\frac{3}{4}$　1

表中之E^0音、称为“中立三阶。”A音、称为“中立六阶。”与近代西洋C阳调中之E、A两音完全不同。计各低“四分之一音”（$\frac{1}{4}$。）此两种“中立音阶。”在东方民族音乐中。占极重要的位置。

（二）印度之“律”系“二十二律制”。但古代算法与近代算法微有不同。古代算法系以一个“主调”为标准而计算之。譬如印度主调为

C　D　E　F　G　A　H

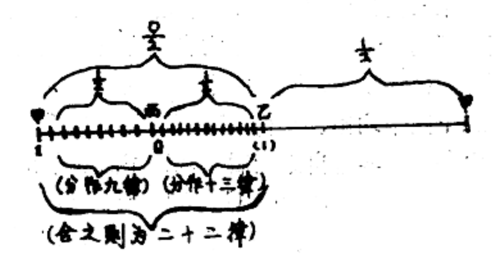
……………………………………

1　5　8　10　14　18　21

表中黑点即系表明二十二律。其上C、D等等。即系“主调”之音。持与各律相配。按印度“主调”与西洋阳调相似。惟A音较西洋A音为高。故G与A之间系四律、而非三律。

至于近代算法。则先将甲弦从中分为两段。是为甲——乙、乙——甲两部。然后再将甲——乙一部从中分为两段。是为甲——丙、丙——乙两部。现在我们将甲——丙之间。

分作九律。丙——乙之间°分作十三律。合之遂成二十二律。其式如下。



现在我们若用左手按着上面任何一律。再用右手去弹弦。（按右手所弹之弦。其长度系自该律起至甲端止。）则所发之音。即为该律之音。

若将前述“主调。”再与这个新律相配。则其中除C、D、F三音与古律完全相同外。其余E、G、A、H四音。则较古律为低。

（三）西洋近代盛行之“十二平均律。”虽为最近两百年间之事。然在西历纪元前第四世纪时。希腊著名音乐学者（Aristoxenos）曾将一个音级分为十二个相等部分。则此种“十二平均律”之来源。亦复甚远也。但希腊当时所盛行者仍为“十二不平均律。”与中国古代律吕相同。

中华民国十四年十月廿五日王光祈补记。时客柏林。

注：《东西乐制之研究》成书于一九二四年，在柏林写成。一九二六年上海中华书局印行，一九五八年音乐出版社重版。

西洋制谱学提要

自　序

此书只算是研究西洋音乐作品的一把钥匙，如欲直接自行制谱，则还须多读西洋作品，得心应手而后可。譬之研究诗学的人，只看了一点诗学入门，懂得一些平平仄仄，还是不能冒昧动笔，必须先行熟读若干名作，以润诗肠而后可。

本书内容系包括三大部分：（一）主调学，（二）谐和学，（三）篇法学。此种著作，在国内出版界中，据我所见的，只有商务书馆所出之“和声学”一种。然和声学在吾书中，仅占全书一部分，（按即谐和学。）且编制论断之法，亦复不尽相同。至于“主调学”及“篇法学”两种，则在国内，似尚未有。（？）

近代西洋制谱学与吾国制谱学，有一根本相异之点，即西洋重“谐和学”，而中国则重“主调学”是也。西洋古代，亦重主调学，（如古代希腊及中古欧陆。）盖因其时谐和之学尚未发明，音乐结构，变化甚少，故不能不在主调种类方面。设法增多。以新耳目。所以在古代希腊则有七种“七音调”，”在中古欧陆则有十二种“七音调。”降至十六世纪，谐和之学大昌，虽属同一主调，而以谐和方法不同之

故，能生出无数变化出来，于是向之专重“主调学”者，至是一变而为偏重“谐和学”，所有前此流行之“七音调”种类大为减少。直至近日只余“阳调，”（日人译为长音阶）“阴调，”（日人译为短音阶。）两种。而且他们以为“主调”之构造良否，纯视作者天才如何。非关学力深浅。所以用不着去讲求。反之，“谐和学”之运用。则纯学力，所以非研究不可。因此之故，欧洲近代出版界中。关于“谐和学”之书，可谓汗牛充栋，而讨论“主调学”之书，则已成凤毛麟角。

至于吾国则不然，谐和之学，虽自古已有，然极不发达。故制谱者为力求变化较多起见，亦专在“主调”种类方面，设法增多，以新耳目。譬如“五音调”，则有五种，（一，宫调。二，商调。三，角调。四，徵调。五，羽调。）“七音调”，则有七种，（一、宫调。二、商调。三、角调。四、变徵调。五、徵调六，羽调。七、变宫调。）因而吾国古代研究音乐之书，亦多在“主调学”方面致力，而对于“谐和学”一事，则常付阙如，适与西洋近代相反。

现在则如何？时运渐转，趋势一变。两三百年来，专讲“谐和学”之西洋音乐界，最近亦有人登高大呼。“主调非专由天才，实亦关乎学力之语。”欲将“主调”一学，重振旗鼓。反之，自古以来，专讲“主调学”之中国，年来亦有人提倡研究谐和之学。此真可谓为各补其短，各取所需。是亦世界音乐前途之一良好现象也。

虽然，西洋制谱之学，其中亦与吾国常有相契之处。兹略举数例如下。

（一）主调学。西洋“阳调”既等于吾国“徵调，”

（七音调）西洋“阴调”又等于吾国“角调”。（七音调。）因而东西主调组织，常有彼此相同之处，自不待论。至于吾国历来流行之“五音调。”虽与西洋“主调”构造微有不同，然不同之中，亦仍有其相同之点。换言之，不过大同小异而已。譬如我们应用西洋C阳调Cdefgah（C^1）七个音去构造调子，则其中两音相距。（按即由前一个音到后一个音的距离。）大小不等，类而别之，共有十二。（系就十二平均律而论。）其式如下：（表中符号。½ 系表示“半音”，即中国所谓“一律”。1系表示一个“整音，”即中国所谓“二律。”2系表示两个“整音，”即中国所谓“四律，”下类推。）

（子）　½　（如e——f）
（丑）　1　（如c——d）
（寅）　1½　（如e——g）
（卯）　2　（如c——e）
（辰）　2½　（如c——f）
（巳）　3　（如f——h）
（午）　3½　（如c——g）
（未）　4　（如e——c）
（申）　4½　（如c——a）
（酉）　5　（如d——c）
（戌）　5½　（如c——h）
（亥）　6　（如c——c′）

再考我国流行之“五音调，”则其中前后两音之距离，共计只有九种。其式如下。

（子）　½　（无）

（丑）	1	（如宫——商）
（寅）	$1\frac{1}{2}$	（如角——徵）
（卯）	2	（如宫——角）
（辰）	$2\frac{1}{2}$	（如商——徵）
（巳）	3	（无）
（午）	$3\frac{1}{2}$	（如宫——徵）
（未）	4	（如角——宫）
（申）	$4\frac{1}{2}$	（如宫——羽）
（酉）	5	（如商——宫）
（戌）	$5\frac{1}{2}$	（无）
（亥）	6	（如宫——宫′）

照上列两表看来，西洋“主调”之构造，其前后两音相隔的远近，可以分为十二种。（超过一个音级Oktave者不算。）而中国“主调”之构造，则其前后两音相隔的远近，至多只有九种。与彼相形，固不免贫乏。然就两表大体而论。其中同者有九，（如丑、寅、卯、辰、午、未、申、酉，亥。）而异者只三。（如子，巳，戌。）亦可谓之大同小异矣，且此三者之中，亦只（子）半音一项音程，彼此迥异而已，至于（巳）（戌）两项音程，中国方面虽无此物，而西洋作者亦复不甚喜用也。（以上专就“五音调”而言。若再加上变徵，变宫两音，则子，巳，戌三项。吾国调中固早已具有。兹但就最流行之“五音调”立论，故所言如此，读者幸勿误会。）

上面所述，系专就调中前后两音距离远近观察。至于调中起首一音，则无论西洋与中国皆喜用本调“基音”Grundton或“第五音”Quinte，而结尾一音，又无论西洋与中国，

皆常用“基音。”此亦为中西音乐一辙之证也。

（二）谐和学。吾上文曾言，中国本有谐和之学，然极不发达。就吾所见吾国古代合奏乐谱，其中所用谐和，实以“五阶”Quinte，“四阶”Quarte，“八阶”Oktave为主脑，此外亦间有采用“二阶”Sekund者。前三者，（五阶四阶，八阶，）为“协音”Konsonanz，后者，（二阶。）为“不协音”Dissonanz。较之近代西洋谐和种类诚不免众寡悬殊之感。然持与古代希腊相比，则又适足以自豪。因古代希腊，只知八阶谐和一种，而其他五阶，四阶，二阶，等等，则未尝用也。且吾国古代音乐作品中，至今犹未加以整理者尚有许多，安知其中不有其他谐和，可作吾辈参考者乎？在古代乐谱中。尤以笙谱一项关系谐和之学甚巨，深望读者诸君随时留心求之。

又西洋音乐，一调之中，常有三个主要谐和：一曰“基音谐和”Tonika，（如c阳调中之ceg）二曰“上五音谐和”Dominante。（如c阳调中之ghd。）三曰“下五音谐和”subdominanfe。（如c阳调中之fac。）为全调中心。其在吾国调子中，如徵调（五音调）之类，亦复具有上述三种主要谐和，不过缺乏一个“第三音”Terz而已。其式如下：（请参看本书第三编第八节。）

（中国五音徵调）

基音谐和

（角）
宫 ※ 徵 ※ 商 ※ 羽

下五音谐和　　上五音谐和

（西洋七音阳调）

基音谐和

f a c e g h d

下五音谐和　　上五音谐和

从此看来，中国“谐和学”虽不发达；但不是“没有”，更不是“没有具有此种资格。”只是为学之士，不愿深求，乃致落伍，良可叹也。昔李安溪记顾亭林之言曰：“吾于经史，略能记诵，都是零碎工夫。至律历礼乐整片稽考，便不耐心。”亭林贤者，尚说此种“懒话，”其余俗儒，更可知矣。坐是之故，吾国音乐乃大落他人之后。吾侪今日丁兹“中国古代文化复兴”之际，不将此责双肩负起，更让谁人去负？吾甚愿同志，将“便不耐心”四字，悬为大戒，则无论求学作事，终必有所成就也。

（三）篇法学。吾国乐谱篇法结构，有始终自为一章者。（如古代诗谱之类）。则有类于西洋“一句谱，”“二句谱，”“三句谱”等等。有一篇之中包含数段者，（如琴谱“渔樵问答”一篇，共有十段，昆曲谱，则每篇之中，常包含曲牌若干段。）则又有类于西洋“三段谱，”“舒怡塔”Suite 等等。此皆中西篇法相似之处也。惟西洋人极爱“转调，”而中国人则不甚喜此，是又不可不知者也。

要之，中西制谱学，相异之点固多，而相同之点亦复不少。吾甚望读吾书者，能用这把钥匙。——西洋制谱学提要。——将西洋音乐作品之门打开，而同时更能以之启发中国尚待开采的音乐宝藏！

中华民国十四年三月十九日王光祈序于柏林南郊之
Steglitz, Adolfstr.no.12。

注：《西洋制谱学提要》成书于1925年，写作于柏林。1929年由上海中华书局印行，1940年再版。为中华书局编辑的音乐丛刊之一。

各国国歌评述

目　次

第一编　中国国歌之评述

第二编　西洋国歌之历史

6. 俄国
7. 比利时
8. 丹麦
9. 瑞典
10. 那威
11. 意大利
12. 西班牙
13. 葡萄牙
14. 瑞士
15. 芬兰
16. 波兰
17. 土耳其
18. 勃加利
19. 匈牙利
20. 美国
21. 南美诸国

第三编　西洋国歌作品

1. 荷兰国歌译文
2. 英国国歌译文
3. 法国国歌译文
4. 德国国歌译文
5. 国际歌译文（俄国现行之歌）
6. 丹麦国歌译文
7. 瑞典国歌译文
8. 那威国歌译文

9. 西班牙国歌译文

10. 瑞士国歌译文

11. 芬兰国歌译文

12. 美国国歌译文

附谱三十一篇

本书成于民国十四年五月，时客德京柏林，作者附志。

注：《各国国歌评述》成书于一九二五年，写于柏林。一九二六年上海中华书局印行。一九三二年重版

音乐在教育上之价值

不聪之民族——中西民族五官之比较，中国人没有听觉的空间时间观念。

不聪之原因——耳中之构造，辨音之原理。（略）

不聪之救济——提倡音乐教育，少听大锣大鼓。

（一）不聪之民族

现在世界上所谓文明民族与野蛮民族之分，无非前者的智力德力体力三种，均较后者为优而已。其在智力中，则又无非前者的耳目口（舌）鼻心（脑）五官，较之后者特为灵敏而已。盖野蛮人并非耳不能闻，目不能视，舌不能尝，鼻不能嗅、脑不能思，特其闻视尝嗅思的程度，远不及文明人之敏锐辨析而已。即在吾国通常称呼富有智慧之人为“聪明”，亦无非以其人之听觉视觉，特较常人为聪为明而已。

据我个人数年来与西洋人聚处的经验。觉得五官之中，耳目脑三种，中国人皆远不如西洋人。反之，舌鼻两种，西洋人又远不如中国人。

中国人因为舌头生得好之故，所以中国饭馆，无论在世界上任何一国均能获得优胜地位，此岂非偶然之事。因为我们中国对于“烹调美术”，自上古时代即已特别研究。而历

代文人复尝有“食谱”之作。此在西洋文献中望之而有愧色者。所以现在中国虽万事退化，落居人后；独此一根舌头，却依然保存此种优点，吾中国人固自知之，而西洋人亦承认之。

复次，中国人的嗅觉，亦似较西洋人为灵敏。西洋报纸上几乎日日均载有某某全家为煤气毒死之新闻。我常常往来德人家中，倘彼家煤气稍有丝毫漏出，我虽远处他室，往往立刻嗅得，而德人自己则多不知之。此外如臭肉，臭Küse（按Küso系用牛奶所制成。法文称为Fromago，英文称为Cheese 其最臭者常令人于数步之外，即不敢再近而欧人则极嗜之如性命。）以及欧人腋下之狐臭皆为吾中国人嗅而生畏，谈虎色变者，而在欧人则安之若素，熟嗅无觉，我们知道；在家畜之中，狗之嗅觉最为灵敏；所以西洋警察用以嗅迹捕盗，但使该狗一旦吃了Küse，便立刻丧失其灵敏之嗅觉（？）所以德人皆相戒勿给Küse与狗吃。因此之故，我觉得西洋人嗅觉不好，或者是由于贪吃Küso太多之故。而我们中国人乃独能保持原始动物之本能。（按在动物中，以昆虫阶级之嗅觉为最敏锐）。以“优秀鼻子”自豪于世。

至于耳目脑三种，则我们现代的中国人——黄帝的不肖子孙，——便大大不如西洋人。因为脑之退化的原故，以至于现在中国人不能深思，因而一切学术皆无不落伍，此固人人所知，无待赘言。但是在本篇文章之内，所欲讨论者却在耳目两种。换言之，我们耳目之聪明，究竟较之西洋人为何如？

在西洋民族中，据一般人的公论，则常以为德国人的耳朵生得好，法国人的眼睛长得好。因为德国人的耳朵好之故，

所以德国音乐能独霸一世。（至少在第十九世纪。）因为法国人的眼睛好之故，所以法国绘画雕刻，能超绝全球。

而我们现代的中国人则何如？论音乐则远不及德国，以至于其他白种民族。论绘画雕刻又远不如法国，以及其他白种民族。故我们现在（注意，不是古代，千万不要厚诬我们祖宗！）已成为世界上一个不聪不明之民族。其在两者之中，不聪之程度又复远胜于不明。

凡不聪之民族，大概都没有空间及时间的观念。（均指由听觉而得者）譬如有一学生于此：我们指着前面一根三丈高的灯杆，以及杆旁一个五尺高的人，问道："此人与灯杆孰高？"倘若这个学生完全不能回答，或者回答而有错误。那么，这个学生若不是一个瞎子，无目可以视；便是一个傻子，视而不能辨。因此之故。我们可以直谓这个学生没有"视觉的空间观念"。同样，假如有甲乙两音于此，甲音之"颤动数"为八百，乙音之"颤动数"为一千二百。（按均指每秒钟内之"颤动数"而言，照物理原则，颤动数愈多者，其音愈高。反之，愈少者其音愈低）。那么，乙音必较甲音为高，甲乙之间有一定的距离。凡曾经受过音乐教育之民族，均能立刻辨别这个距离之大小。现在倘有一个学生于此，我们若先以甲乙两音令彼闻之，然后问道："甲音与乙音孰高？"倘若这个学生完全不能回答，或者回答而有错误。那么，这个学生若不是一个聋子，无耳可以闻；便是一个傻子，闻而不能辨。因此之故。我们可以直谓这个学生没有"听觉的空间观念。"

在德国人中，除极少数之例外，大概都能识别两音之高低。而在中国人中，则除极少数之例外，大概都不能识别

两音之高低。（至少就我们接触到的知识阶级而言。）但是德国人的耳朵，并不是天生的，是由于他们不断努力所训练出来的，德国儿童自年满六岁后，即须一律入国民学校肄业八年。凡一切音乐常识，皆于此时筑其基础。其在中等人家子弟，到了十岁左右，除在国民学校中练习“唱歌音乐”外；还须特别延请私家音乐教授，每星期学习“乐器音乐”，如提琴钢琴之类一二次。此外音乐会之多，更是不可胜数。故德国一般人对于“音”这样东西，已成为家常便饭。在他们耳中，分辨甲乙两音的高低。恰如他们眼中分辨人及灯杆的高低，是同样的容易。

反之，我们中国人的耳朵坏，亦不是天生的。我们现在研求中国古代“乐制”，其中合于物理美学原则之处，极为不少。因此，我们可以推断中国民族在古代时候，实具有一双极好的耳朵。只是后来日趋堕落，尤其是最近三百年来之退化；以至于中国人对着“宫商角徵羽”或“黄钟大吕……”等字，都成了一个不可思议的怪物，所以现在倘令中国人辨别两音高低，几乎比上天还难。假若我们中国人长此不长进，终有一天要退化到，并“人与灯杆孰高”这个问题都不能回答！以上系言中国人没有“听觉的空间观念”，现在再讲中国人没有“听觉的时间观念”。

假如我们有甲乙丙三音，先后发出，而且各音所占时间之久短，均有一定。譬如甲音发出一秒钟之后，即行停止，再换以乙音；待其经过三秒钟之后，复归停止，又换以丙音；待其经过二秒钟之后，亦归停止，总计前后共占六秒钟之久。现在我若向你提出下列问题，请其实验分配；“试将甲乙丙三音，先后发出，其共占之时间为六秒钟；而且甲先

占一秒钟，乙继占三秒钟，丙继占二秒钟”。

诚然，这个问题实不难解决。倘若我们旁边有一个时辰钟表，为之检查时刻。但是假如旁边没有这个钟表，专凭你自己的“时间观念”去把一个“六秒钟”分配成三个$\frac{1}{6}$，$\frac{3}{6}$，$\frac{2}{6}$，时间。你便要立刻感着万分困难，以至于束手无策。

这个问题，只有让那受过音乐教育的人始能解决；因为只有他才具备这种“听觉的时间观念”。

我们知道，无论古今中外的音乐，未有一个不注重“节奏”或“板眼”的。假如奏乐或唱歌的人，不依着“板眼”，任意将时间延长或缩短，是谓之“走板”。犯了“走板”的毛病，则无论你奏唱如何神妙，皆根本失其价值；尤其是一二百人的乐队，假如其中有一人“走板”，则全场音乐皆将为此“走板先生”所扰乱，以至于一榻糊涂。

因此之故，“时间观念”这个东西，对于音乐家比什么还重要，所以西洋人称音乐为“时间的美术”，以别于绘画雕刻之“空间的美术”，至于初步练习这种“时间观念”的方法，其在西洋，则为“口数”或“足踏” 1 2 3 4 等等数目，其在中国，则用手指拍桌等等，要皆使其养成“时间久短”之观念。待其“时间观念”养成之后，所有“口数足踏”或“手指拍桌”等等，皆从此取消；而时间之长短久暂，亦无不得心应手恰如其分了。

倘使一个民族的听觉，既没有“空间观念”，又没有“时间观念。”那么，我们只好称呼这个民族，为“五官不全的民族”，至少亦是“不聪的民族”。

（三）不聪之救济

我们现代中国人的耳朵不聪，实已无可讳言。我们应该

极筹补救之策，而且宜从积极与消极两方面同时下手。

（甲）积极方面　宜竭力提倡音乐教育。我们知道，音乐之要素只有两种；一曰音之高低，二曰音之长短。音乐之所以斐然成章，怡然适耳者，亦正因其高低相间，长短相杂而已。假如我们要使学生训练音之高低，只须令他随时歌唱；歌唱既熟，然后再行指点："某字到某字是几阶，某字到某字又是几阶，"使其对于音阶远近，常有一个印象。譬如"黄河"一歌（见拙著初级小学音乐用书，中华书局出版。）的调子，系我从中国旧谱《望妆台》内摘出，而稍稍加以更改者，歌词则系我自己著的，其原文如下。（外附有关于此歌之游戏方法。）

黄河黄河之水真正黄，好像豌豆汤自称北方王，谁敢和他比短长。

长城长城听了不服气，偏要试一试。由西筑到东，从此黄河有兄弟。

该谱第一次"黄河"二字，彼此相距亦是"二阶"Sekunde第二次"黄河"二字，彼此相距亦是"二阶"，但是第一次"黄河"二字之音较低，第二次"黄河"二字之音较高，计彼此相距为"五阶"Quinte。换言之，我们只使学生连唱两次"黄河"二字，已经使他种下一个"二阶"或"五阶"的观念了。将来年龄稍长，加授乐理之时，只须引举此例，一点即明。

兹将该歌首句之谱，抄录如下。



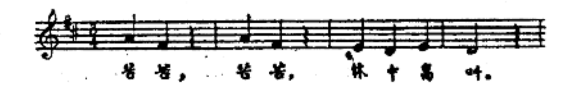
又如“春使”一歌的调子，系著者选自德国民谣（歌词则系著者译自原文。）其第一首之译文如下。

苦苦，苦苦，林中高叫。

我们快唱歌，我们快高跳。

看看春使，即刻来到。

兹将该歌首句之谱，抄录如下。



“苦苦，苦苦，”系子规鸣声。通常子规叫唤的声音，其音阶为“短三阶”Klcine Torz 或“长三阶”Gresso Torz以及“纯四阶”Reine·Quarte等等。本篇歌谱之内，则系用的是“短三阶”。所以我们只令学生连学两次“苦苦”叫唤，已经种下一个“短三阶”的观念了。

复次，倘若我们要使学生练习音之长短，只须在（拍子）方面加以留意，即可收效。譬如《平沙落雁》一歌，是我选自中国琵琶乐谱中之一段，而稍稍加以更改者，歌词则系著者自撰，并附有游戏方法，其原文如下。

天上雁鹅结队飞，地下儿童拍手追。

雁鹅会摆队，排成八字往前进。

前进复前进，寻个沙滩解解闷。

谱谱铺、谱谱铺谱谱谱谱蒲（此系形容雁翅扑沙之声，歌者宜以唇音出之。）

谱谱铺，谱谱铺，谱谱谱谱蒲。

哼…………（此系形容雁鹅依然飞到天上，怡然自得，

之意，歌音宜以鼻音出之。）

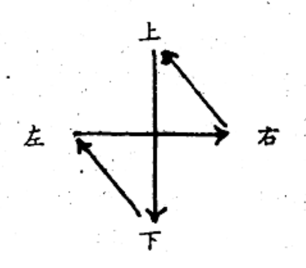
哼…………。

雁鹅好快活，天地真宽阔。

兹将“谱谱铺”一段之乐谱，抄录如下。



此歌系“四拍子”，按即中国所谓“一板三根。”换言之，每拍子中，应数四下。每数一下，约隔半秒钟之久。其数法，系由教师先将教鞭向下一击（1），再往左一击（2），再往右一击（3），再往上一击（4），其式如下。



其结果，歌中每个“谱”字各占$\frac{1}{4}$秒钟（按“谱谱”二字只数一下，共占半秒钟之久）。每个“铺”字各占半秒钟。每个“蒲”字各占一秒钟。总而言之，每拍之中，共数四下，合占二秒钟之久，如此训练下去，务使学生养成一种“时间观念”。

（乙）消极方面　宜使学生少听大锣大鼓的戏剧。吾国舞台上之大锣大鼓，直可令人耳鼓震破；至少亦足以减退我

们耳内审音的功用。譬之，吃惯大块肉大碗酒的朋友，千万不要请他再吃珍馐美味，因为是猪八戒吃人参果，食而不知其味。从前奥国大音乐家摩察耳提 Mozart，为古今中外无双之音乐神童，彼常在教堂之中，静听一种长篇音乐作品，归家之后，辄能将其音阶高低，节奏长短，默记无讹，其听觉之佳有如此者。但彼少时最怕听人吹“喇叭”，谓其声音刺入耳中，常觉隐隐作痛。倘使摩氏生在吾国，领教大锣大鼓，则其势非令彼两耳全聋不可！

西洋自十九世纪以来，如法国大音乐家伯尔柳时Berlioz德国大音乐家瓦庚来Wagner，常喜将“军用乐器”引入“管弦乐队之中”；识者每讥其破坏国民之精美听觉。当时巴黎画报曾于伯氏乐队之旁，绘上几尊大炮谓其“如临大敌”以嘲之。倘使西洋音乐评论家光降吾国舞台，看见台上之人，脱开半边膀子，乱敲大锣大鼓，震得天昏地暗；更将作何感想？那简直是一种“绑赴杀场，枭首示众”的样子！亲爱的教师们！应该从速起来保护我们小孩子的听觉！

以上所述积极消极两种，即为救济国民不聪之至良方法。亲爱的教师们！千万不要以劣种自居；误认我们的听觉，根本不如西洋人；须知我们祖宗本来具有一双极好的耳朵，否则便不会知道，黄钟可以下生林钟，（按即“纯五阶”Reine Quinte，其数为 2：3。）林钟可以上生太簇，（按即“纯四阶”Reine Quarte，其数为3：4）只是因为现在的中国人尤其是智识阶级不是饱食终日，无所用心，便是群居终日，言不及义，所以我们听觉退化到不可思议的田地！倘若现在我们对于音乐教育特别加以注意，则亡羊补牢，尚未为晚。

本来耳目两物，为吾人心灵之门户，恃此以与自然现象相接，而推求其理。西洋近代自然科学之发达，亦以耳目敏锐为其先决条件；否则吾人对于自然现象，根本隔阂；对于“实验物理学”中之“声学”一项，即绝对不能研究。

而且大凡一个民族之衰，先从耳朵衰起；犹之乎人老，先从耳朵老起，吾国昔时常以“礼乐不兴”为亡国之兆，其在西洋亦然；譬如古代希腊灭亡之日，亦正值其音乐衰落之时。盖一个民族将亡，其第一步即是耳无闻，第二步是目无见，第三步是脑不能思，第四步是“呜呼哀哉！”

反之，一个民族之兴，亦先从耳朵兴起。证之吾国一切文物教化，多自律管（如用黄钟以定度、量、衡、时历等等。）乐章（如孔子之以音乐立教等等。）而起。又如唐朝时代，中国声威播于四方，而音乐文化亦大放异彩。其在西洋亦然；譬如十九世纪德意志民族勃兴，而其音乐文化亦复独霸一时。故吾辈不欲创造“少年中国”则已，如其欲之，则当先自“耳朵”创起。

注：原载《中华教育界》第十六卷第八期

评　卿　云　歌

就音乐而论……不合国民口味

就文字而论……不是国歌材料

现在国内有许多青年，以及一部分教育家，虽然对于音乐这门学术，根本不甚承认；但是对于国歌这个问题，却似乎感着一种需要。其实假如平时丝毫没有音乐的训练，只靠逢年过节，抬出一个久不见面之"国歌"来，大家高叫几声；则无论这篇歌谱如何制得妙，大家终是唱不好的，而且亦是永远不会感着什么兴趣的。换言之，倘若大家不先行决意。尊重"音乐教育，"从事，音乐训练；只是仅仅提出一个"国歌问题"来互相讨论，乃是一种滑稽而又滑稽之事！

在西洋各国中没有一个国民不会歌唱数十首"爱国歌"的。在许多"爱国歌"中，大家选出一首来，作为"国歌"，以便群众大会之时，可以不约而同的齐声歌唱。此外无论公私宴会，亦多以同唱"国歌"，增加宾主酬酢之乐。此正与吾国古代公私宴会，必歌"呦呦鹿鸣"之义全同。不过西洋歌词内容，多在陶铸"民族意识"；而中国歌词内容，则多在修养个人私德而已。因此之故，西洋儿童从会说话时起，对于"国歌"词调，即已耳熟能详；随时口头歌唱，完全出于自

然。决不是吾国人之歌唱《卿云歌》，有如“跪读祖宗家训”，那样呆板吃力！

总而言之，不会歌唱若干歌调者，决不能独会歌唱一首“国歌”。不在平时多歌多听者，决不能独在国庆日那天，忽然“福至心灵”。好了。闲话休提，言归正传。我对于国内时贤讨论“国歌”问题之文章，可惜远处欧洲，未能一一诵读。即中华教育改进社反对《卿云歌》之提案原文，我亦未曾寓目。现在仅以罗伯夔先生的《论教育部公布之卿云歌》一文，为代表国内一部分人士对于该歌音乐方面之意见。（按罗先生原文，见《音乐季刊》第四期。）吴研因先生的《国歌谈》一文，为代表国内一部人士对于该歌词义方面之意见。（按吴先生原文，见《音乐界》第十期。）分别评论如下：

罗伯夔先生是一位反对《卿云歌》者。他说：“吾华自有史以来，王者功成作乐，代有因革；而宫商叶律，务合国情。即至陈隋之艳制新声，为世诟病；仍是乐操土音，不杂以殊方之别调。乃教育部公布之卿云歌，其变清等音，袭用西方音调，施之庄严国歌；早已惹起一般人之批评，谓为无成立之必要。以致今日学校机关，有用有不用者。……闻中华教育改进社今年于南京举行大会时，有反对卿云歌之提义；故涉笔谭之，以备讨论。

罗先生主张谱制国歌，“务合国情”。我十二万分的赞成。因为“国歌”这样东西，不是其他“藏诸名山，以待知音”的作品，乃是希望个个国民，皆能唱而且爱唱的歌调，假如内容太与国情相违，则其势一般人不能上口，或不爱出口，皆失了“国歌”的功用。

从前有一位美国教士叫做Eli Smith的，在叙利亚之Damaskus地方传教。办了一所教会学校，教授儿童歌唱"圣诗"。但是该地系亚剌伯音乐文化的势力范围。因之该地儿童对于西洋音调之"圣诗"，简直不能上口。这位教士先生用尽了种种法宝，都不能收效。最后乃逼得埋着头儿，去研究亚剌伯"乐制"。才知道在"律"的方面：亚剌伯是把一个音级，分为二十四个平均律。（指现行乐制而言。至于古代则为十七律之制度。）而西洋则仅把一个音级，分为十二个平均律。在"调"的方面：亚剌伯有所谓"中立三阶"Ncutrale Tcrz，（按其位置系介于西洋"短三阶"及"长三阶"之间。）与"中立六阶"Ncutralo Scxto。（按其位置系介于西洋"短六阶"及"长六阶"之间。）而西洋调子之中，则无此项"音程"Intervalle 。无怪乎该地儿童对于西洋歌调，格格不能相入。后来这位教士乃将"圣诗"歌调，一一改弦更张；而该地儿童，亦复从此琅琅上口了。

这是一个很好的"务合国情"之例。我亦常说："音乐科学"Musikwissenschaft是含有"国际性"的；可以施诸万国而皆准。（譬如从物理学等等方面去观察之类。）而"音乐作品"komposition则是含有"民族性"的；每个民族皆有其特别嗜好。因为前者是"理智"的产物，后者是"感情"的结晶。所以我们对于现在的西洋文化，如自然科学之类，皆尽可以尽量移植国内；独音乐一物，却不能如此横吞硬吃！

好了。现在我们可以再进一步追问，什么是我们中国的"国情"？我们中国古代音乐文化，几与希腊古代音乐文化全同；而近代西洋音乐文化，又是从古代希腊变化演进出来

的；所以中西音乐的差异，远不如亚（亚刺伯）西（西洋）音乐相殊之大。此证之吾国数十年来，学校采用西洋歌调，而学生对之，未有完全不能歌唱者；惟唱之而不爱耳。其结果学校音乐一科，遂陷于不生不死之状态。

现在又问，学生何以"唱之而不爱?"我以为其中最大原因，或是由于"半音"太多之故。原来我们中国古代的"五音调"，其中是没有"半音"的，其式如下。（按表中符号，⌐¬系表示"整音"。〰系表示"短三阶"。）

宫 商 角 徵 羽 宫

到了周朝，又添入"变徵"及"变宫"两音，成为"七音调"，其中便含有"半音"了。其式如下。（按表中的符号，∧系表示"半音"余如前。）

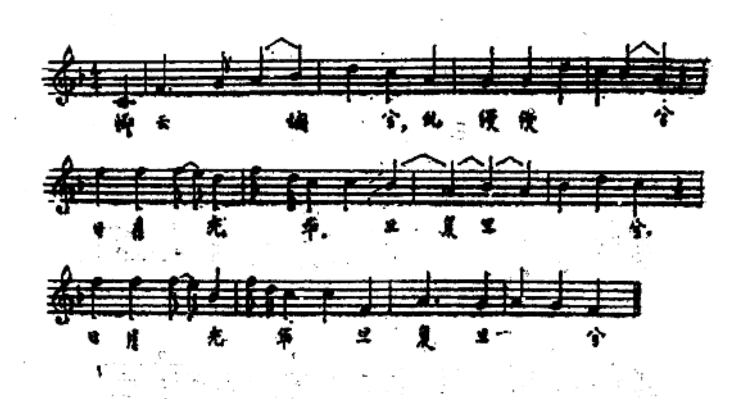
宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫 宫

于此足见吾国之有"半音"，其由来已远；且为完全"国货"，并非得自他人者。惟"乐制"之中，虽已早有"半音"一物；然吾国历代制谱之人，或全弃"变徵""变宫"两音而不用；或虽用"变徵""变宫"两音，但不使"变徵"与"徵"音相连，"变宫"与"宫"音相连，以免造成"半音"之音程。（即或有时偶然造成此种"半音"音程，但在全篇之中，不过数见而已；与西洋人之喜用"半音"相较，仍有天渊之别也。）

因此之故，中国人的听觉，对于"半音"，总有些格格不入。本来"半音"音程，事实上亦不很易唱，所以意大利俗

谚，曾称mi fa两音（按即“半音”之意。)为怪物。现在我们再看《卿云歌》中之音程何如？其结果，一篇二十四字之短谱，中间便含了八次“半音”音程。其式如下。（按谱上符号，∧即系表示“半音”。又此谱系录自商务书馆之《新学制音乐教科书》第八册；其中有无错误，著者未敢保证。

卿　云　歌



诚然。这个调子的“半音”虽多，但在我的耳朵内听来，已经一点不发生奇异之感。因为我四五年来。每天总有几个钟头，与西洋音乐为缘。若在西洋人的耳中听来，尤其是十九世纪以来之Ohromatiker，（按即西洋音乐家中之最喜用“半音”音程者）。也许还嫌他的“半音”太少。但是假如在普通中国人的耳中听来，那便要觉得十分不甚安适。

我们考究该歌所以致此之主要原因，其应用变清等音之

关系较小；（按罗先生所谓变清等音，似指“变宫”及“清角”两音而言。但事实上与本篇所谓“变宫”“变徵”者相同）。而每将“变徵”与“徵”或“变宫”与“宫”，放在一处，则其印象却极深。我现在且举一例。譬如日本国歌，即系沿用东方乐制。故其音调，颇合中国人之口味。但其中何常无“变音”？不过未曾放在一处造成“半音”音程而已。兹将日本国歌，录之如下。按此歌系录自德国书籍；其中有无错误，著者未敢担保）。

下列谱中之＊音，与其他四个⊙音，均有造成“半音”音程之可能。但是他们却始终没有碰在一处。所以我们也就毫无“殊方别调”之感了。

日 本 国 歌



至于“半音”甚少之中国音乐，与“半音”最多之西洋音乐相较，究竟孰美？我对于这个问题，几乎快要完全丧失发

言之权了。因为我不但是对于中西音乐觉得各有其所长；即对于非洲土人音乐，南洋群岛音乐，亦常能领出他的神味。盖我的耳朵，已经成了“研究式的耳朵”，不是“赏鉴式的耳朵”了。（在德国研究“比较音乐学”，凡关于世界上各种民族之音乐，均有留声机片，可以随时听演。）

若就大体论来，中国音乐诚然有一最大缺点，即是欠活泼，少变化。但此事不能专归咎于“半音”音程太少之故。因为苏格兰音乐之组织，至今犹与中国相似；但其活泼变化之程度，初不亚于普通西洋音乐。又如意大利音乐名家普车里I'uccini之作品，其中亦复有时故意避免“半音”音程不用；即间或用之，亦决不似其他西洋音乐家之多。但其流畅表情之美，却能一时风靡全欧。可见“半音”虽少，仍然不足为祟。今后中国音乐，若欲增加活气，添多变化；似宜多在“转调”modulation“谐和”Ilarmonic,“节奏”Rhythmus等处，特别注意，则中国音乐不难蒸蒸日上也。

以上所论，系关于国歌音乐方面；兹再请论国歌文字方面。国内时贤对于国歌文字之讨论，其最为得体者，当推吴研因先生。他说：“现在通行的国歌，是卿云歌，由章太炎提倡，并且由教育部颁布的。……但是他的缺点却也不少。一则意思太抽象，好象和中华民国，没有什么关系。一则文字太古奥，不是一般平民所能了解。一则所配的曲谱咿咿哑哑，也不是全国多数人所能脱口而出的。所以颁布以来，全国上下，有的不愿意唱他，有的不会唱他。至今也不过一小部分人逢时应景，把他姑且唱唱罢了。这歌颁布的动机，实在不外乎偶像两个字。卿云歌是古典，章太炎是古典派学者，教育部是崇拜古典和古典派学者的代表。因此一唱一

随，毓成了这个不合民众心理，缺少平民精神的歌曲。我想古典的偶像，决不是一般平民脑中所有，也决不能永久留在一般学士大夫的脑中的。这卿云歌的命运，照我看，当然不过如此。虽有皇皇的部令，也决不能普及于民众了。”

吴先生这段议论，可谓痛快淋漓尽致。我以为国歌文字方面，至少须含有下列三种要素：

（甲）陶铸民族意识。其方法宜在词句上，多多加重感情成分。

（乙）须有确当理想。其方法宜在词意上，指示国民将来重大的使命。

（丙）须使民众易解。其方法宜在文字浅显上，特别注意。

假如我们持此三项条件，以评论卿云歌。则卿云歌势将全不及格。第一，卿云歌的口气，是一个“天下歌”，而非“国歌”。不合（甲）种条件。第二，卿云歌的理想，只是希望“天亮。”（旦复旦兮）。可谓虚远不着实际。不合（乙）种条件。第三，卿云歌的文字，普通学生须查字典，才能了解。（譬如“纠缦缦兮”四字。）不合（丙）种条件。这种国歌若要使其普及，则中国国民教育的程度，至少非办到四万万人皆变成博学鸿儒的章太炎不可！

我在一年以前，曾作了三首“少年中国歌”，而且自己配了一篇乐谱。其中所有文字及音乐，虽尽管作得不好。但是我却自信，能实行我自己所提各种条件。兹请附录于此，以博读者诸君的一粲。

少年中国歌

Allegretto



少年中国歌三首

少年中国主人翁，昂然独立亚洲东。
手创东方古文化，常为人道作先锋。
彼以耶来，我以孔对。彼尚强权，我讲仁义。
请君看将来，将是谁胜利？
少年中国主人翁，昂然独立亚洲东。
酷爱自由与平等，从来天下本为公。
日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。
万事皆自为，何有于帝力；
少年中国主人翁，昂然独立亚洲东。
环顾四邻兄弟国，多在他人压迫中。
朝鞭夕唾，弗如犬豕。睹此不平，安能自已。
且上昆仑山，高呼起起起！

（附注）读者诸君如欲对于国歌问题，详细讨论，请参看拙著音乐书籍第九种各国《国歌评述》。该书对于西洋国歌之历史与作品，以及中国年来新制各种国歌，皆有叙述批评。

十五年十月二十二日草于柏林

注：《评卿云歌》一九二六年在柏林写成。发表于《中华教育界》十六卷第十二期。

对　谱　音　乐

第一编　对谱音乐导言

（一）西洋音乐进化短史

我们知道。西洋音乐进化分为三个时代。（1）单音音乐时代。自古代希腊以迄纪元后第九世纪。（其时约在吾国唐昭宗时代。）（2）复音音乐时代。自第九世纪至第十六世纪。（其时约在吾国明神宗时代。）（3）主音音乐时代。自第十七世纪至于今日。

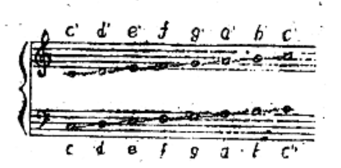
“对谱音乐”Kontrapunkt，即是复音音乐时代的产物。曾支配欧洲音乐界者数百年。到了第十七世纪。“主音音乐”虽已发明然“对谱音乐”之流风余韵。却未尝因而衰灭。其在十八世纪之时。则有音乐大师巴赫Bach。称为“对谱音乐”圣手。在十九世纪之时，则有歌剧大家瓦庚来Wagner 。亦极喜用“对谱音乐”。此外各大音乐家中如白堤火粉Beethoven之流。则无不同时利用“主音音乐”与“对谱音乐”两种格式。故我们于研究近代“主音音乐”之后。必须再进一步研究“对谱音乐。”

欲研究“对谱音乐”之学说。则不可不先研究“对谱音乐”之历史。欲研究“对谱音乐”之历史。则又不可不先研

究西洋音乐全体进化之程序。兹请略为叙述如下。

（1）单音音乐时代。什么叫做“单音音乐” Einstimmigkeit ？即是每一个调子之中。同时只有一个声音。前后接续而鸣，譬如调子的音节为c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2。那么奏乐的人。便是先奏c^1音。次奏d^1音。以及$e^1f^1g^1a^1h^1c^2$等音。换言之。c^1音既歇。d^1音始起。d^1音既歇。e^1音始起。前后相联。如珠一串。其式如下。

在此时代。虽然亦有数种器乐同时合奏之举。但是甲所奏的为$c^1d^1e^1f^1g^1a^1h^1c^2$。同时乙丙丁等所奏的。亦为 cdefgah c^1各音。彼此所奏之音。完全相同。不过音级高低或有不同而已。譬如甲所奏的。为高音之$c^1d^1e^1f^1g^1a^1h^1c^2$。乙所奏的为低音之$cdefgahc^1$。音级高低虽各有不同，而其为 cdefgahc 也则彼此仍然相同。所以我们仍称之为“单音音乐。”若列为乐谱。则其式如下。



此种“单音音乐”之流行。系自古代希腊起。一直至纪元后第九世纪止。为欧人音乐智识进化的第一个步骤。

（2）复音音乐时代。什么叫做“复音音乐” Mehrstimmigkei? 即是每一个调子之中。同时有数个异音齐发。譬如有甲乙丙数人合奏。甲所奏的为$d^1f^1e^1d^1$ 。同时乙所奏的

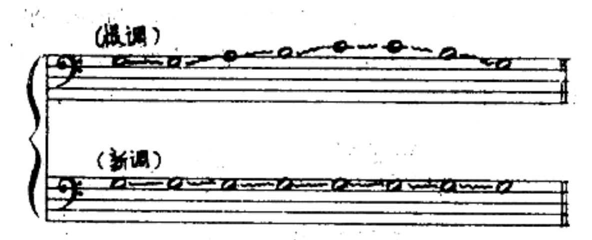
也许为a a c'h。丙所奏的也许为d d c g。总之甲乙丙所奏之声音各不相同。而且彼此所发之音。各自为调。平等对立。换一句说。便是甲乙丙之间。毫无主奴正从的区别。若列为乐谱。则其式如下。



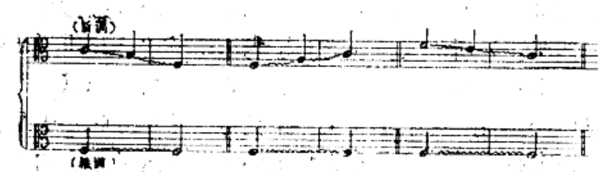
不过甲乙丙三人所奏之音调。虽各自独立。不相为谋。而三人合奏结果。仍须得着一种自然谐和。比之前面所述的“单音音乐”。便复杂多了。困难多了。

此种“复音音乐”之产生。大概在纪元后第九世纪左右。我们知道。当时欧洲天主教堂所用的乐歌。是罗马教皇格里哥大帝Gregor der Grose(生于纪元后五四〇年。死于六〇四年。)所汇集颁行的。即世人所称之“格里哥乐歌”Gregorian scher Gesang是也。此种“格里哥乐歌，”乃是一种“单音音乐。”歌唱起来。未免过于单调寡味。于是在纪元后第九世纪左右。遂有人想出法子。把这种单音的“格里哥乐歌”。改为复音歌唱。换言之。便是每个调子之中以“格里哥乐歌”之原来音节为“根调”Cantus firmus。另外再新加一个调子上去。这个“新调”的音。通常是较“根调”原音为低。而且两音距离。从无超过四阶Quarte的。是即所谓“阿尔港鲁”Organum调式。为“复音音乐”中之最早

者。其式如下。

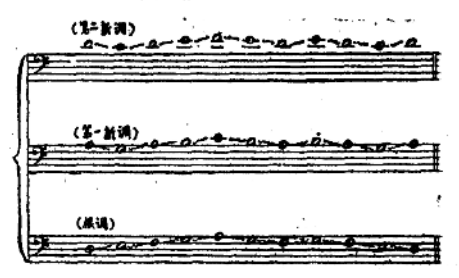


到了第十二世纪的时候。又从这种"阿尔港鲁"调式。另行演出一种调式。叫做"抵时康都"Diskantus。亦是以"格里哥乐歌"之原来音节为"根调"Cantus firmus。另外再新加一个"新调"上去。这个"新调"的音。通常是较"根调"原音为高。而且两音距离。或为同阶Einklang。或为八阶Oktave。或为五阶Quinte。(惟新调之中往往插有一个"副音"在内。如下列谱中之音符 即是。此种"副音"与"根调"原音之距离。则不限于同阶八阶五阶等等。)其式如下。



到了第十三世纪。又发生一种"伏波洞"Fauxbourdon调式。此种调式亦以"格里哥乐歌"之原来音节为其"根调"Cantus firmus。更于其上另加"新调"两个。此种后加"新调"之音与"根调"原音之距离。系有两种格式。(甲)开首与结尾为第五阶Quinte与第八阶Oktave(乙)其

余皆系第三阶Terze与第六阶Sekt。其式如下。



照上面看来。由“单音音乐”到“复音音乐”。曾经了三个阶级。(a) 阿尔港鲁。(b) 抵时康都。(c) 伏波洞。其时约在第九世纪至第十四世纪左右。我们可以简称为“复音音乐”萌芽时代。这种萌芽的动机。简而言之。就是想把格里哥大帝的单音乐歌。改为复音歌唱。所以上面所举的 (a) (b) (c) 三种调式。都是以“格里哥乐歌”的音节为其“根调”Cantus firmus。其余各音都是后加上去的。而且是一种刻板文章。或为第四阶。或为第五阶。或为第八阶。或为第三阶。或为第六阶。等等。皆有一定规矩。因此之故。所以当时的歌者。并不需要一种乐谱。但将“格里哥乐歌”的原调唱法记熟。然后照着这种刻板文章。把后加“新调”之音一一添上即可。

到了第十四世纪的时候。这种刻板文章渐不为人所喜。所有后加新音应用何阶。皆当一听作者自由。这样一来。乐谱遂成为必需之品。因为现在歌中各音。既是由作者自由选择。不是一种刻板文章。那么。若无乐谱一物。歌者便无从着手。于是当时遂有“对谱音乐”Kontrapunkt这个名词发生。所谓“对谱音乐”者。即是“谱对谱”Note gegen note,

p nctus cont apunctum的意思。换一句说。便是一个调子之中。同时有甲乙丙等谱并肩而立。各自独立进行。谁不管谁。但是合奏结果。却须得着一种谐和。由此观之。“对谱音乐”这个名词。乃系原始“复音音乐”解放以后的产物。（按即后加新音。由作者自由选择。不依刻板文章之例。）

在此种自由的“对谱音乐”之中。又分两种形式。一种是以“格里哥乐歌”之音节为“根调”。然后再将作者自由创造之“新调”加上去。如Motetus之类是也。（此外亦间有采用民谣调子为“根调”而制成“对谱音乐”者。）一种是不用“格里哥乐歌”之音节为“根调”Cantus firmus。换言之。通篇乐谱之中。无论“根调”与“新调”。皆系作者自由创造。如Konduktus之类是也。

其后“对谱音乐”日益发达。又有所谓“模仿对谱音乐”lmitation者。盛行于十四世纪至十八世纪之间。“模仿对谱音乐”中。又分三种。曰“慷洛”Canon。二曰“复加”Frga。三曰“自由模仿。”其特质皆系将谱中主调。先后陆续模仿数次。由此以制成“对谱音乐。”其详当于后面叙述。

（3）主音音乐时代。什么叫做“主音音乐”Bgeit te Monodie？即是每一个调子之中。同时有数个异音齐发。但是其中只有一个主音。其余皆是副音。前者是代表全调思想。后者是帮助主音格外谐和。因此之故。我们称呼这个主音为“主调”Melodie。其余各种副音为“谐和”Harmonie。这种“主音音乐”。就表面上看来。亦是数个异音同时并发。好象是与“复音音乐”一样。但是就里面一看。乃只有一个主音。与从前“复音音乐”之各音皆为主音者不同。反之。

"主音音乐"系以一音为主。又好象近于古代之"单音音乐。"但是古代"单音音乐"没有副音。而"主音音乐"则有副音。亦复不能混为一谈。由此看来。"主音音乐"确是一种新鲜产物。既与"复音音乐"相异。亦与"单音音乐"不同。

"主音音乐"之产生。系在意大利北部佛鲁冷池Florenz地方。其时约在十六世纪及十七世纪之交。正值"复音音乐"横行时代。当时佛鲁冷池诸名士，以为此种"复音音乐。"一味的繁音杂奏。徒乱人意。于是另创一种新声。使由繁杂而复归于单纯。是即今日盛行之"主音音乐。"主持西洋音乐界者亘三百年。

但是"主音音乐"虽盛行一世。而"复音音乐"却未尝一日销灭。在近代西洋各大音乐家作品中。时而"复音音乐。"时而"主音音乐。"相辅而行。各尽其妙。尤以德国歌剧作家瓦庚来Wagner氏。最喜利用"复音音乐。"瓦氏乐队之中。每项乐器所奏。多系自成一调。数种乐器合奏。即无异数个主调合奏。换言之。即是一篇"复音音乐。"(至于他人乐队之中。则除一二乐器专奏主调外。其余各种乐器多奏谐和。)

因此之故。凡学习西洋音乐之人。除研究"主音音乐"外还须同时注意"复音音乐。"而"对谱音乐"又为"复音音乐"中之最称完美者。故我们更不可不研究"对谱音乐。"现在普通流行之"谐和学""制谱学"书籍。多系偏于"主音音乐。"至于本书则为研究"对谱音乐"之作。

又我们读谱。如系"主音音乐"则宜"纵读。"因副音系附属于主音故也。如系"对谱音乐。"则须"横读。"因各音

皆向前进行。各自成为一调故也。

（二）乐　调

现在西洋所用的乐调。共有两大种。一曰阳调 Dur。二曰阴调 Moll。其式如下。（表中符号。∧系表示“半音。”）

C阳调＝　c d e∧f g a h∧c^1

（基音）　　（基音）

A阴调＝　a h∧c^1 d^1 e^1∧f^1 g^1 a^1

（基音）　　（基音）

但A阴调因为便于结尾之故。又把g音升高半音。故通常A阴调之“半音”位置如下。

A阴调＝　a h∧c^1 d^1 c^1 f^1 °g^1∧a^1

（基音）　　（基音）

西洋乐调，每种之中皆含有三个主要谐和。（1）基音谐和Tonika。（2）上五音谐和Dominant。（3）下五音谐和Subdominante。为调中主要成份。其式如下。

下五音谐和　上五音谐和

C阳调三种主要谐和：　f a c e g h d

基音谐和

下五音谐和　上五音谐和

A阴调三种主要谐和：　d f a c e g h

基音谐和

（三）节　拍

音乐是"时间"的美术。图画是"空间"的美术。因此"时间"这个东西。在音乐中，遂占极重要的位置。忽而长音。（按即该音所占时间较长之意。）忽而短音。（按即该音所占时间较短之意。）忽而重音。（按即该音在某时宜重之意。）忽而轻音。（按即该音在某时宜轻之意。）由此以生出无穷变化。我们因为要将这种复杂变化。整理一个头绪出来。使人一望了然。于是遂有所谓"节拍"Takt（或译"拍子"）这个东西产生。

"节拍"共分两类。一曰"偶拍"Gerader Takt。即每拍之中。所含板眼之数为二，四，六，或十二，等等偶数是也。二曰"奇拍"Ungera er Takt。即每拍之中。所含板眼之数为一，三，或九等等奇数是也。

（甲）偶拍。最重要者共有五种。即$\frac{2}{2}$，$\frac{2}{4}$，$\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$及$\frac{1}{8}$是也。兹将各拍重音。表列如下。（表中符号。即′表示重音之意。″与‴则表示较重之意。）

（乙）奇拍。最重要者共有三种。即$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$及$\frac{9}{8}$是也。兹将各拍重音表列如下。

以上所列各种拍子。其最重之音。通常皆系紧接拍线后之第一个音。但亦有例外。即“深苛拍”Synkop，是也。其最重之音不是紧接拍线之后。其式如下。

总之。无论何种拍子。凡系重音之处。皆为乐中主要成分。此则吾人极宜加以注意者也。

（四）协音与不协音

我们知道。西洋音阶之中。常分为“协音”Konsonanz与“不协音”Dissonanz两种。换言之。设有两音于此，同时共鸣。若彼此之间互相协和。则为“协音”。反之。若不相协和。则为“不协音”。兹将“协音”音阶与“不协音”音阶。表列如下。

（甲）协音音阶。

（子）同阶Einklang。（如c与c之类是也。）

（丑）八阶Oktave。（如c与c^1之类是也。）

（寅）五阶Ouinte。（如c与g之类是也。）

（卯）四阶Quarte。（如c与f之类是也。）

（辰）长三阶Grosse Terz。（如c与e之类是也。）

（巳）短三阶Kleine Terz。（如c 与es之类是也。）

（午）长六阶Grosse Sexte。（如c 与a之类是也。）

（未）短六阶Kleine Sexte。（如c 与as之类是也。）

（乙）不协音音阶。

（申）长二阶Grosse Sekunde。（如c与d之类是也。）或短二阶Kleine Sekuude。（如c与cis之类是也。）

（酉）长七阶Grosse Septime。（如c与h之类是也。）或短七阶Grosse Septime。（如c与b之类是也。）

（戌）一切过长音阶Alle Übermässigen Intervalle。（如c与fis之类是也。）

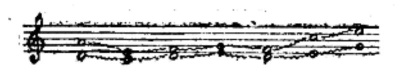
（亥）一切过短音阶Alle Verminderten Intervalle。（如c与ges之类是也。）

又上列（甲）项之中（子）（丑）（寅）（卯）四种称为“完全协音音阶。”（辰）（巳）（午）（未）四种称为“不完全协音音阶。”

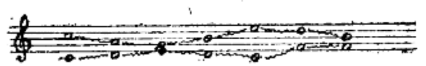
（五）音之进行

音之进行共分三种形式。（1）同方进行Gorade Bewegun。(2)反方进行 Gegenbewegung。（3）侧方进行Seiten bwegnug。兹请分述如下。

（1）同方进行。即两音同时对着一个方向进行。其式如下。



（2）反方进行。即两音同时分向两个方向进行。其式如下。



（3）侧方进行。即是两音之中。只有一音升降。而其余一音则保持原来高度不动。其式如下。（表中符号。⌒与‿皆表示该音保持原来高度不动之意。）



在“对谱音乐”中。此种进行方法。与“协音音阶”极有关系。兹举其普通规则四种如下。

第一。从“完全协音音阶”到“完全协音音阶。”则只准用（2）反方进行或（3）侧方进行两法。譬如



第二。从“不完全协音音阶”到“完全协音音阶。”亦只准用（2）反方进行或（3）侧方进行两法。譬如



第三。从“完全协音音阶”到“不完全协音音阶。”则（1）同方进行（2）反方进行（3）侧方进行三法皆可用。譬如



第四。从“不完全协音音阶”到“不完全协音音阶。”亦是（1）同方进行（2）反方进行（3）侧方进行三法皆

可用。譬如



注：《对谱音乐》成书于1925年，写作于柏林。1933年由上海中华书局印行，1947年再版。为中华书局编辑的音乐丛刊之一。

东方民族之音乐

自　　序

本书所述亚洲各种民族音乐。除阿富汗，菲律滨等地未详外。其余各种亚洲民族，大概皆已网罗于此。

研究各种民族音乐，而加以比较批评。系属于“比较音乐学”Vergleichende Musikwissenschaft范围。此项学问在欧洲方面，尚系萌芽时代。故此种材料，极不多觏。至于本书取材。则系：凡关于东方各种民族乐制，悉以英人 A. J. Ellis（生于一八一四年，死于一八九〇年。对于“比较音乐学”极有贡献。）所著书籍为准。但该书对于东方各种民族音乐，并未悉数网罗。如西藏，蒙古，高丽，安南，土耳其，等地，皆付阙如，是也。且书中所述各种民族音乐，又悉以乐理方面为限。并未列有作品在内，亦是一个缺点。因此之故。我乃不得不旁采其他各种参考书籍，为之补助。除中国一篇，系采自中国各种音乐专籍外。其余如西藏，高丽，安南，波斯，亚剌伯，缅甸等篇，则多采自法国各种书籍。蒙古，日本，爪哇，土耳其，印度，暹罗等篇，则多采自德国各种书籍。又本书体裁，皆系先论乐制，（按即讨论‘律”与“调”两个问题，）后举作品。以便读者对于该族音乐得着一个明了概念。

世界乐制种类虽多，但是我们皆可以把他们归纳成三大乐系。即（一）中国乐系，（二）希腊乐系，（三）波斯亚刺伯乐系是也。在亚洲方面，则为“中国乐系”及“波斯亚刺伯乐系”所弥漫。在欧美两洲，则为“希腊乐系”所占有。此三种乐系在理论上，皆有其立足之点。所以能横行世界而无阻。世界各种民族既各受此种乐系所陶养。久而久之，耳觉与感觉皆成一种特殊状态，彼此不复相同。现在我且举两例如下。昔有美国牧师名E.Smith者，在小亚细亚传教。欲使该地学童，依照西洋乐调，歌唱圣诗。但是这些学童皆久习不会。结果，逼得该牧师去研究“波斯亚刺伯乐制。”才发现“波斯亚刺伯乐制”中，有所谓“四分之三音。”（按西洋只有“整音”和“半音。”）有所谓“中立三阶”与“中立六阶”等等。（按西洋乐调中无此音阶。）乃不得不改弦更张，依照该项乐制去唱。这样一来，所有学童无不朗朗上口了。又如暹罗乐制系用的“七平均律”制度。在西洋人的耳中听来，实在莫明其妙。但是有一次英国学者 Ellis 在伦敦暹罗使馆中，试验定音之法。彼此将各弦之音，暗中依照西洋乐制去定。定完之后遂问暹罗使馆人员曰：“君等觉得弦上之音纯否？”乃众口同声答曰：“不纯！”于是彼又将该弦之音，暗中改为“七平均律。”又问之曰：“君等现在觉得此音如何？”则众口同声答曰：“恰到好处！”照上列两例看来。一个民族的耳觉与感觉，受了特种乐制的陶养既久，简直呈了一种特殊状态。实非外人所能了解！

至于中国日本乐制，比较与古代希腊乐制接近。所以中国人日本人去听现在西洋音乐尚不算完全隔阂。不过口味略有不同罢了！也许将来世界交通更为进步，人类嗜好能铸而

为一。或可以产生一种“世界音乐，”放诸四海而皆准也未可知！

我希望此书出版后，能引起一部分中国同志去研究“比较音乐学”的兴趣。若有人更能作较深的研究，则吾此书价值，至多只能当作一本“三字经”而已！

中华民国十四年十一月五日王光祈序于柏林 Steglitz, Adolfstr.12。

著者附启。

我于去年曾著《东西乐制之研究》一书。其中亦常论及波斯，亚剌伯，印度，等等乐制。倘该书所述与本书所言有冲突之处。请以本书为准。因本书所据材料，较为详确故也。

注：《东方民族之音乐》成书于1925年，在柏林写成。1929年由中华书局印行。1958年由音乐出版社重印。

声 音 心 理 学

大凡一个“声”之感觉，都是经过“物理”“生理”及“心理”三种历程；换言之，音之发生，系由于耳外某种物质颤动，（譬如丝弦之类。）其结果四围空气受其掀荡，一层一层的向着四周扩去，一直扩至我们“耳鼓”之上，是为“物理关系”。既到“耳鼓”之后，“耳鼓”因受外来空气之压迫，向着内面凹去，其结果所有耳内“听骨”“螺堂液”及“基础薄膜”等等，皆次第受其影响，陷于颤动；复由“基础薄膜”上面之“听觉神经”，一一传入人们脑中，是为“生理关系”。到了脑中之后，我们对于该“声”发生种种感觉印象，是为“心理关系”。本文所论系以“心理”方面为限；至于“物理”及“生理”两面，前在《音乐在教育上之价值》一文内，曾经述及，载于《中华教育界》第十六卷第八期，读者可以取来参阅，兹篇恕不再赘。

（一）声音心理学与音乐心理学

《乐记》有云：‘是故知“声”而不知“音”者，禽兽

是也。知“音”而不知“乐”者，众庶是也。唯君子为能知“乐”。’又云：‘夫“乐”者与“音”相近而不同。’我们从上面几句话看来，知道“声”“音”“乐”这三个字，在我们中国古代是有分别的，是各有一定意义的。大抵所谓“声”者，系指从“物质颤动”起，一直至“脑中感觉”止之现象。故《乐记》所下的“声”之定义，为

‘凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。’

假如我们把这几句话，译为现代科学用语，则为：‘凡音之起，系由于我们脑中，有所感觉；脑中之所以发生感觉，系由于外面物质颤动之故；脑中因受物质颤动之影响，而有所感动，故形而为“声”。’这种“声”之感觉，是通常动物所共有，不仅我们人类为然。

至于“音”之为物，则比“声”之程度为高，换言之，现在不专是只有“声”之“感觉”而已，并且能够对于该“声”之性质，加以辨察，各“声”之关系，加以确断；前者譬如辨察该“声”之清浊等等，后者譬如确断两“声”相距之“音程”等等；此种“辨察”或“确断”，既比通常“声”之“感觉”更进一层，所以另自替他取了一个名字，叫做“音”；即《乐记》所谓：‘“声”成文谓之“音”，’是也。（按“文”字之意，系指清浊高低杂比成文而言。）因此之故，我们可以说是：‘仅仅“感觉有声”，则称为“声”；感觉有声之后，而又能加以“辨察确断，”则称为“音”。’

由“音”再进一步，则为“乐”；换言之，假如我们把许多清浊高低不同的“音”，编制起来，再配以长短快慢之节奏，成为一篇乐谱；即《乐记》所谓：‘比音而乐之……

谓之乐，’是也。因此之故，我们又可以说是：‘仅仅“辨察确断”音之清浊高低，则称为知“音”；若在“辨察确断”之外，更能详审其“节奏变化”，则称为知“乐”’。

在西洋乐界“术语”中，凡研究“声之感觉”及“音之辨察，均谓之为“声音心理学”Tonpsychologie。反之，凡讨论“音乐作品”结构上或演奏上所引起之美感，则谓之为“音乐心理学”Musikpsychologie。至于本文所论，则属于前者而非后者。

（二）单纯音色与混合音色

关于“声之感觉”问题，换言之，即是吾人何以“感觉有声”之问题，著者曾于《音乐在教育上之价值》文中论及，兹不赘述。现在所讨论者，则专属于“音之辨察”问题。

大凡一个“音”初到耳中传入脑内之时，吾人心理上，因“相似联想”Achnlichkeitsnssoziation之故，对于该音立刻发生种种印象，或清或浊，或小或大，或硬或软，一以该“音”之“高低”为转移。兹请分述如左：

（甲）浊清　我们对于较低之音，常觉其黑暗沉郁，因而联想及于雷声；又由雷声联想及于暴风急雨，黑地昏天。有时又觉低音之来，常与忧愁相伴，恍如柩车前行，亲朋掩泪，一片凄凉，毫无生气。总之，其色暗而其声浊，此较低之音所含之特征也。

反之，我们对于较高之音，又常觉其光明清朗，因而联想及于朝曦；又由朝曦联想及于鸟声宛转，春色宜人。总之，其色朗而其声清，此较高之音所含之特征也。

（乙）大小　我们对于较低之音，常觉其大而且重，因

之联想及于房屋基础，平稳宽大，为上面一切建筑物所依托。同时又因产出低音之乐器，其体较大，所以音波传到吾人身边之际，好像把我们前后左右皆包围着，凡曾经训练过之聋子，皆能用“触觉”Tastsinn探知。总之，较低之音，常令吾人发生庞大无比之感。

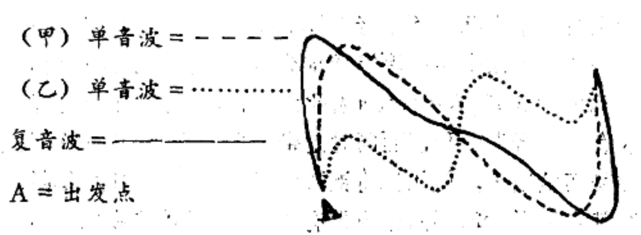
反之，我们对于较高之音，又常觉其小而且轻，因之联想及于楼头椽桷，轻巧玲珑，飘悬空际之中。同时又因产出高音的乐器，类多窄小，因而音波传入吾人身畔之际，仅由耳内接待，非若低音之包围全身，能使人“触觉”直接发生影响。总之，较高之音，常有一种轻细高飞之态。

（丙）软硬　假如我们有一个较低之音与一个较高之音，使之先后发出，而且在物理上之“强度”，彼此完全相同；但在吾人感觉方面，总觉得较低之音来得温软，而较高之音则来得坚硬。因之我们对于较低之音，有如绣被横陈，温柔软适。反之，较高之音，则有如一根极尖之针，刺入吾人耳内一样。

以上所述，浊清，大小，软硬，各种印象，皆为一个“单纯声音”所引起，故学者称为“单纯音色”Tonfarbe。惟普通乐器上所发之音，则多非“单纯声音”，而为“混合声音”。说到此处，我们又不能不先将“单纯声音”及“混合声音”之分别，一为解释。

我们知道，物质颤动，成为“音波”。设有物质（甲），每秒钟内共颤动一百次，则每秒钟内共造成一百个大小相等之“音波”，我们称之为“单音波”Einfache Tonwelle，以其音波形式，简单划一，故也。假如该物旁边，另有一种物质（乙），亦在同时颤动；而且每秒钟内共颤动二百次，

计每秒钟内共造成二百个大小相等之“单音波”。但是（甲）（乙）两种“单音波”，因为同时同地颤动之故，彼此混合共成一种“复音波”Klangwelle。兹请绘图表示如下。



因为（乙）种“单音波”之数目，在每秒钟内恰恰比（甲）种“单音波”多一倍；所以每两个（乙）种“单音波”，恰恰与一个（甲）种“单音波”相合，然后再依照物理学上“音波混合原则”，用数学把他计算出来，便得着上列“复音波”之式。

假如（甲）（乙）两种物质之外，其旁另有物质（丙）（丁）（戊）……等等，其颤动数为每秒钟内三百次，四百次，五百次，……等等，同时颤动，则当然亦可以造成“复音波”，惟其形式与上列一图不同罢了。

由“单音波”所产出之声音，为“单纯声音”；其音色为“单纯音色”Tonfarbe 由“复音波”所产出之声音，为“混合声音。”其音色为“混合音色”Klangfarbe。

在普通乐器上所发之声音，多为“混合声音”而非“单纯声音”。譬有一根丝弦，若系“全部颤动”，其颤动数，假定为每秒钟内一百次；倘该弦分成两个“部分颤动”，（每个“部分”之长，恰等于该弦长度二分之一。）则其颤动数在每秒钟内当为二百次。倘该弦分成三个“部分颤

动，”（每个“部分”之长，恰等于该弦长度三分之一。）则其颤动数在每秒钟内当为三百次；如此类推下去。现在假如我们用指将丝弦一弹，则该弦“全部”陷于颤动，由此所产之音，学者称为“基音”Grundton ；但同时该弦亦复分成两个三个四个……等等“部分颤动”，由此所产之音，学者称为“高音”Obcrton因此之故，该弦每次弹出之音，并非仅有“基音”一种，而同时附带许多“高音”在内；此事很容易实验出来，假如你将钢琴c键按一下，你同时用耳细听，则其中除了c音之外，还附带有 c^1 g^1 c^2 e^2 等音在内。（按 c^1 为“第一高音，”g^1为“第二高音，”如此类推下去。）

由此看来，丝弦虽只有一根，但是颤动起来，实与无数长短相异之丝弦，同时陷于颤动一样；此正与前面所述（甲）（乙）（丙）……等等物质，同时同地颤动相似。所以丝弦每次所发之音，皆为“基音”及“高音”混合之音，而非“单纯声音，”假若我们必欲专听“单纯声音，”则须利用各种物理仪器，先将“混合声音，”一一析成“单纯声音”方可。

各种乐器的物理关系，既彼此不同，故其中所带“高音”之“强弱”“多寡”及“次序，”亦复彼此相殊，因而“混合音色”亦复彼此互异，其结果各种乐器皆有其特殊声音。譬如我吹笛子你弹琴，彼此所奏之音，其高低虽完全相同，而“音色”却判然有别；倘隔室之人闻之，虽不必亲睹吹奏，亦恒能辨出孰为笛上之音，孰为琴上之音；此无他，因各种乐器所具之“混合音色，”各不相同，故也。兹就德国大物理学家Helmholtz所实验考察者，录之如下。

（A）假如该器所发之音，除“基音”外，尚杂有第

一，第二，第三，第四，第五，各种“高音”在内，（如钢琴之类。）则其声音，甚为丰满。

（B）假如该器所发之音，其中“高音”数目，在第五，第六，等等以上，犹能听出者，（如提琴之类。）则其声音，甚为尖锐。

（C）假如该器所发之音，其中“高音”次序为第二，第四，第六等等者，（譬如，c为“基音”，则g^1为“第二高音，”e^2为“第四高音。”）则其声音，甚为空洞，如洋箫Klarinette之类是也。（但“基音”强度，若远过其他各种“高音，”则此弊可免。）

（D）假如该器所发之音，只是一个“基音，”，而无其他各种“高音”杂于其中；或者该项“高音”极为微弱，无甚影响；（如“定音叉”之类。）则其声音，甚为温软。（但音级过高者，则为例外）。

以上所论，系从物理方面解释“混合音色，”至于心理方面，当然亦有其重要关系；因为前面曾述各种高低不同之音，常因“相似联想”之故，呈出各种特殊“单纯音色；”现在“混合音色”既由各种“单纯音色”所混合而成，（按指“基音”及“高音”之各种“音色”混合所成而言。）则当然不能不受原来各种“单纯音色”之影响，自无待言。

（三）协和音阶与不协和音阶

“协和音阶”Konsonanz者，即两个声音互相协和之意也。“不协和音阶”Dissonanz 者，即两个声音不相协和之意也。关于“协和音阶”与“不协和音阶”之学说，分新旧两种。旧者系从物理方面着眼，如德国物理学家Helmholtz之类，是也。新者从心理方面着眼，如德国心理学家 Stumpf

之类是也。兹请分述如下：

（A）旧说以为“协和音阶”与“不协和音阶”之分别，系以该两音之各种“高音，”是否多数相同为准。换言之，即彼此“高音”相同之数愈多，则协和之程度愈大；反之，若彼此“高音”相同之数愈少，则协和之程度愈小，盖各种相异之“高音，”必将酿成许多“高涌”Schwebungen现象，① 以刺吾人之耳，因而引起不相协和之感。

“协和音阶，”其最重要者，为下例八种：

（子）	初 阶	Prime	1:1
（丑）	纯八阶	Oktave	1:2
（寅）	纯五阶	Quinte	2:3
（卯）	纯四阶	Quartc	3:4
（辰）	长六阶	Gr.Scxtc	3:5
（巳）	长三阶	Gr.Tcrz	4:5
（午）	短三阶	Kl.Terz	5:6
（未）	短六阶	Kl.Scxlc	5:8

现在我们假定有甲乙两音，甲之“颤动数”为1，乙之“颤动数”亦为1；换言之，甲乙两音之高度完全相等，是即上述之（子）项。然后我们再将甲乙两音之“高音”次序，及其“颤动数，”一为考查如左：

（子）初阶 {甲 $\dot{1}$ 2 3 4 5 6
　　　　　 {乙 $\underset{\cdot}{1}$ 2 3 4 5 6

上列表中，有·符号者，是为“基音”之“颤动数，”此外则皆系“高音”之“颤动数。”（以下各表中之符号，皆仿此。）我们细看上表，则知甲乙两音之“基音”及“高

音”其“颤动数”皆系彼此全同，最为协和，所以“初阶”遂居“协和音阶”中之第一把交椅。

其次我们再假定甲音之“颤动数”为1，乙音之“颤动数”为2；换言之，乙音较甲音高一个音级，（按即“纯八阶。”）是即上述之（丑）项。我们再将甲乙两音之“高音”次序及其“颤动数”一为考查如左：

（丑）纯八阶

甲	1	2	3	4	5	6
乙		2		4		6

我们细看上表，只有2 4 6三种相同；而且甲乙相同之处，系从甲音之第二位（2）开始，所以“纯八阶”的协和程度，便差于“初阶”一等，遂坐第二把交椅。

现在再将（寅）（卯）等项，一一如法泡制，以比较之，则其式如下：（按下列表中乙音常高于甲音，譬如以甲音之“颤动数”为2，以乙音之“颤动数”为3，之类。）

（寅）纯五阶

甲	2		4	6	8		10	12
乙		3		6		9		12

（卯）纯四阶

甲	3		6		9	12	15		18
乙		4		8		12		16	

（辰）长六阶

甲	3		6	9		12	15	18
乙		5			10		15	

（巳）长三阶

甲	4		8		12		16	20	24
乙		5		10		15		20	

（午）短三阶

甲	5		10		15		20		25	30
乙		6		12		18		24		30

（未）短六阶												
甲	5̇		10	15		20		25	30		35	40
乙		8̣			16		24			32		40

现在我们可以看出上列各表中，甲乙两音相同之数，以及开始相同之处，无不愈趋愈下。（惟（辰）（巳）两项略同。）譬如（寅）项系从甲音第三位起开始相同，其相同之数只有6，12两种。（卯）项系从甲音第四位起，其相同之数，只有12一种。（辰）项系从甲音第五位起，其相同之数只有15一种。（巳）项系从甲音第五位起，其相同之数只有20一种。（午）项系从甲音第六位起，其相同之数只有30一种。（未）项系从甲音第八位起，其相同之数只有40一种。

诚然，甲乙所有之“高音”数目，原不止此，我们尚可推起下去，再得若干；但“高音”之次序愈高，则其发声愈微，影响愈少，因此之故，我们只须推至六种以至于八种已足，不必往下再推。

在上列各种“协和音阶”中，从前西洋学者常按照他们的协和程度之大小，分为四个阶级如下：

（元）“绝对协和音阶”Absolute Konsonanzen上列（子）（丑）两项属之。

（亨）“完全协和音阶”Vollkommcne Konsouanzen上列（寅）（卯）两项属之。

（利）“中等协和音阶”Mittlere Konsonanzon上列（辰）（巳）两项属之。

（贞）“不完全协和音阶”Unvollkommehe Kohson-auien，上列（午）（未）两项属之。

其结果我们可以得出一个断案：假如甲乙两音相同之点

近而且多，（系指开始相同之处，与彼此相同之数而言。）则合作之程度愈大，因而协和之程度亦愈大。反之，倘甲乙两音相同之点远而且少，则合作之程度愈小；更加以许多“高涌” Schwebungen 现象杂于其中，（按此种“高涌”之现象，系由其中不合作之“高音，”相互产出者）。因而协和之程度亦愈小。

由这种断案，又产生一种结论：即是“协和音阶”既以“高音”之“高涌”现象为转移，那么，假如甲乙两音系“同时而鸣，”我们立即可以感着“高涌”之象，所以对于该两音之协和程度大小，最易辨出。反之，假如甲乙两音系“先后而鸣，”则“高涌”之象不易发现，因为我们必须将那到耳较早之音，（按其时该音尚在记忆之中，犹未完全忘去。）与这入耳较后之音，拿来比较，究竟其中“高音”彼此有无相同之点？然后我们始能断定其协和程度之大小；但此时既须乞灵于记忆之力，所以终不若甲乙两音“同时而鸣”之易于辨出其协和程度大小也。

以上所言，皆系“协和音阶。”至于“不协和音阶，”亦系应用此理推断。譬如“长二阶” Gr. Sekunde 为8:9之比；现在我们依照前法，以比较其“高音”之次序如下。

长二阶									
甲	8	16	24	32	40	48	56	64	72
乙	9	18	27	36	45	54	63	72	

我们细看上表，便知甲乙两音相同之处，系自甲音第九位起，其相同之数，则只有72一种，更远不如上列（未）项，宜乎屏诸“协和音阶”之外矣。

（B）新说则以为两音之“协和”与否，全系心理上之

现象，实与物理上之“高音，”以及生理上之“高涌”无关。兹略举数个实例如下：

第一，设有甲乙音两于此，其关系为“协和音阶；”现在我们倘若使之“先后而鸣，”复同时设法将其“高音”一齐避去，则其结果甲乙两音依然保存其“协和”之特质，初不因其缺乏“高音”合作之故，丧失其协和资格。

第二，设有甲乙两个“定音叉”于此，甲之“颤动数”为620；乙之“颤动数”为775，恰恰构成一个“长三阶”；（按即上述之（巳）项“协和音阶。”）现在我们若将甲乙两叉，一齐放在左耳之外，使其同时发声，则甲乙两音互相“协和，”但有“高涌”现象杂于其中。反之，倘若我们改将甲乙两叉，分置左右两耳之外，使其同时发声，则甲乙两音仍然互相“协和，”但是却无“高涌”现象杂于其中。换言之，“高涌”现象之有无，与“协和”程度无关。

第三，“高涌”现象，系随“音级”之高低而异；而音阶之“协和”与否，则不随“音级”高低而变迁。换言之，低音级之 C——G，与高音级之 c^3—g^3，皆为“纯五阶；”其“协和”程度固彼此相等，初不以“音级”高低而异也。

第四，我们辨别两音，是否“协和？”实际上每觉得先后发声易于判断，而同时发声反难于估定。故旧说以为“先后而鸣，”须凭记忆之力，始能辨别，不若“同时而鸣”之易于判断者，误也。盖前一个音虽略较后一个音先到脑中，但在心理现象上，该项先到之音，仍是活泼泼的存在，一俟后一个音到来，立即与之共起“融合作用”Vorschmelzung，而判定其是否协和，实际上毫无困难之感。

总之，两音之是否“协和，”完全属于心理现象。当其两

音初到脑时，立即发生一种“融合作用。”倘若两音之“融合”程度愈大，则其结果愈易成为“一个感觉；”是即我们所谓“协和音阶，”倘若两音之“融合”程度愈小，则其结果彼此愈难形成“一个感觉，”换言之，即愈不协和。此种“融合作用，”在吾人“臭觉”及“味觉”中，皆常有之，但均不若声音“融合作用”之甚。

至于“融合作用”程度之大小，则以两音彼此颤动关系之简单复杂为转移；其次序与前段所述（子）（丑）（寅）（卯）……等等相同，换言之，即（子）之“融合”程度大于（丑），（丑）又大于（寅），（寅）又大于（卯），等等，是也。

但是这种“融合作用”之形式，究竟如何？这个问题，因现代心理学犹属幼稚之故，至今尚无满意答案。西洋学者勉强与他取了一个名称，叫做“特殊合作”Spezifische Synergie。

（四）直接亲属与间接亲属

“音之亲属关系”Tonverwandtschaft，可以分为直接的与间接的两种。前者譬如C与G为“纯五阶，”有直接协和关系，“是为直接亲属；”列为公式则如下：

C · · · G

纯五阶

后者譬如C与d为“不协和音阶，”但若中间经过G之介绍，则又成为间接协和关系，是为“间接亲属；”其式如下：

C · · · G · · · d

纯五阶　纯五阶

好像是张王两家联姻，为"直接亲属；"同时王李两家复有联姻之谊，其结果张李两家又成为"间接亲属。"因此之故，我们谈及李家，便会联想张家；同样道理我们听见d音，便会联想c音。假如我们依照这种办法，推起下去，尚可以发生许多"间接亲属，"譬如：

C · · · G · · · d · · · a · · · e′

纯五阶　纯五阶　纯五阶　纯五阶

等等是也。换言之，C与e′之间，亦是"间接亲属，"不过隔了三层，只算是一个"远亲"罢了。至于吾人实际上之应用，则仅至第一个"间接亲属"而止，（譬如C—d）因为其间相隔层数若过多，则非一时联想之力所能及也。

以上所述，皆系"五阶亲属"Quintverwandtschaft，是为音乐界中之应用最广者。（按吾国所谓"隔八相生法，"亦属于"五阶亲属"一类。）此外尚有"三阶亲属"Terzverwandtschaft及"五三阶亲属"Quint-Terzverwandtsohaft两种，其式如下：

（三阶亲属）C · E · ·G

长三阶　长三阶

（五三阶亲属）C · · · G · H

纯五阶　长三阶

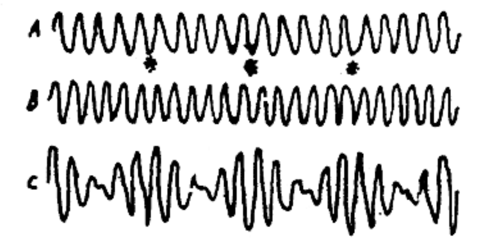
上列第一例C与E为"长三阶，"有直接协和关系，是为"直接亲属；"而C与·G则为"不协和音阶，"但中间经过

E之介绍，又成为“间接亲属。”第二例C与G，为“纯五阶，”有直接协和关系，是为“直接亲属，”而C与H则为“不协和音阶，”但中间经过G之介绍，又成为“间接亲属”。

我们知道，“三阶”之协和程度，不及“五阶，”因为“三阶亲属”及“五三阶亲属”之辨认，亦不如“五阶亲属”之易，所以实际上之应用较少。

（注一）假如我们同时发出甲乙高低两音，但其高低相差之程度极为微小；因而甲乙两音传在耳内“基础薄膜”之上，彼此地位亦相距极近；而且接近之处，往往常为甲乙两音势力所同及，造成一种“公有地带，”实行“共同颤动。”

现在我们假定，甲音在每秒钟内颤动六十次，（例如下列图中之B。）乙音较低，在每秒钟内只颤动五十次。（例如下列图中之A。）倘若甲乙两音共同颤动，则造成下列图中之C。



我们细将上列图中之AB两行，一为比较；则知A行中每五个音波，与B行中每六个音波，恰巧遇在一处。（按上列图中有※符号之处，即是。）因此之故，该处凸凹形势，亦特较他处为高深。换言之，该处“动程”特较其他各处为大，

其结果该处所成之音，亦特较其他各处为强。

若照上面甲乙“颤动数”之假定，则甲音与乙音，在每秒钟之内，如是巧遇者当有十次；那么，我们在每秒钟之内，觉得该音忽然特别加强者，亦当有十次，彷佛海内波涛十度“高涌”一样，西洋学者称呼此种“高涌”现象为 Schwebrmgen。

两音之间，每秒钟内之“高涌”次数愈少，则愈觉适耳。反之，“高涌”次数愈多，则愈觉刺耳。但次数过多，超越一定界限，则又不觉得刺耳矣。

民国十六年九月十五日草于柏林。

注：声音心理学一九二七年在柏林写成。发表于《中华教育界》十七卷第五期。

音　　学

自　序

我们研究音乐之法。约有两种。一系从美术方面着眼。如讲求音乐作品美恶之类是也。一系从科学方面下手。如讨论声音成立原因之类是也。

惟“音乐作品”是含有“民族性”的。换言之。各民族之生活习惯，思想信仰，即各有不同。其所表现于音乐之中者，亦复因而互异。甲民族之乐，乙民族不必能懂。乙民族之乐，丙民族亦未必能懂。此所以今日吾国万事皆欲欧化。而独对于西洋音乐，却始终是不敢承教。反之，讨论声音成立原因之“音学”。则却是含有“国际性”的。换言之。我们若从物理上，生理上，及心理上，去研究声音成立传播之道，却是毫无民族界限为梗的。只要彼此所用的科学方法不错。则其结论未有不同的。

西洋近代因科学发达之故。所以音乐方面亦大受其赐。譬如他们因为“物理学”研究得好。所以他们的乐器制造，舞台建筑。皆有相当的进步。因为他们“生理学”研究得好。所以关于歌喉之训练，亦较中国伶人为合理。因为他们“心理学”研究得好。所以对于音之协和关系，皆常有深切之讲求。至于吾国今日学术，处处皆落人后。实已无可讳

言。故有志之士，无不竞言西洋科学。只可惜所竞言者，尚多囿于“应用科学”一途。而对于一切学术所基之“纯粹科学”，则习之者反寥寥。譬如现在柏林大学之物理一科，为世界冠。而中国人在此专习该科者则殊不多觏。此亦吾国学术界不思树本之一证也。

中华民国十五年三月十七日王光祈序于柏林 Steghtz, Adolfstr, 12。

著者附白。在著者前此各种著作中。凡关于发音之讨论，如有显与本书不合者。请以本书为准。因本书所采各种学说，较为新出且精审故也。

音　　学

目　　次

中编 从生理上观察

下编 从心理上观察

（五十四）混合音色
（五十五）协和音阶与不协和音阶
（五十六）心理上之纯音
（五十七）音之亲属关系

注：《音学》成书于一九二六年，其后一九二七年复行修改增补一次，于柏林写成。一九二九年由上海启智书局印行。

翻译琴谱之研究

（一）导言

余作此文，系由于下列两种原因：

第一，余既主张“音乐作品”是含有“民族性”的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造。但创造一事，一方固有待于天才，他方亦有赖于研究。研究之材料，当然不必限于中国；惟欲创造“国乐”，则中国固有材料，却万不能加以忽视。在吾国音乐文献中，以昆曲曲谱，七弦琴谱，为独多。余前作“译谱之研究”一文，对于昆曲曲谱之翻译方法，既已讨论；兹特再将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参考。

第二，吾国自“胡乐”侵入以后，“音乐文化”衰而且乱。惟七弦琴谱，尚保有古乐面目，尚具有“音乐逻辑。”不过指法繁难，弹奏不易，以致今日琴坛大有“广陵散从兹绝矣”之叹。其实吾人若一一详查琴谱指法符号，仅有一百余种而已，尚不及西洋提琴指法十分之一。譬如捷克斯拉夫著名提琴教授Sevcik所编“提琴之弓弦用法”Schule der Bogentechnik一书，即已具有指法四千种左右。只因西洋乐谱精善完备之故，指法虽多，不足为患；而吾国琴谱则以写法不良之故，以致除少数琴师外，无人敢于问津。即在此少

数琴师中，对于一种指法，亦复往往解释互异，意义多不确定。因此之故，吾人对于琴谱符号，实有加以根本整理之必要。

至于本文关于一切符号之解释，系以《琴学入门》（张鹤撰，成于同治三年；中华图书馆近有石印本。）《天闻阁琴谱集成》（唐彝铭撰，光绪二年成都叶氏刊本。）两书为根据。其法系先审阅两书卷首所载“指诀解释”，然后再验以谱中符号，是否果与此种解释相合；如有疑义，则再参考国内外各种书籍。（国内最新著作如张友鹤君之《学琴浅说》，国外有名著作如法人Courant之Essai historique sur la musique classique des chinois，皆有所采择。）其间往往因为一个符号疑而不决之故，冥思至于数日之久，以求适当解决。又各种指法之中，如与西洋通行指法有相似者，则直用西洋符号。如西洋方面并无此种指法，则由余自行创制符号，往往更改至于数次之多，务求明了醒眼。因之，此项研究费时几达两月，始有本文这点成绩。在西洋“音乐学者”中，本有以终身研究古代乐谱符号为其专业者，有如吾国之“金石家”然。（譬如柏林大学教授兼国立图书馆音乐部部长Wolf氏，即系此道专家。因有彼之研究，于是欧洲第十六世以前之音乐，完全另换一副新面目。）现在余以两月草成此文，可谓为时甚短，未尝浪费光阴。但在此留学期间，饱受经济压迫与功课逼促之际，而有闲心为此，亦殊不易。倘国内同志对于余之此项工作，能加以纠正补充，并多多从事翻译，以促进“国乐”之成立，则余将引为万分荣幸矣！

（八）琴书举要

友人袁同礼君于其所作《中国音乐书举要》文中，（见

北京国乐改进社所刊行之《音乐杂志》第一卷第二号。）曾将琴书目录，开列一百余种，极有价值。兹再将余所知者十有余种，补入其中，汇录如左，以备国内学者参考。凡作者或刻书年代之可考者，皆附录其下。并将西历年代，注在括弧之内，以资比较。

1、《琴清英》一卷。汉·扬雄撰。玉函山房本。汉魏遗书本。（扬雄时代约在西历纪元前三〇年左右。）

2、《琴操》二卷。汉·蔡邕撰。玉函山房本。汉魏遗书本。汉学堂本。读画斋本。平津馆本。邵武徐氏丛书本。琴学丛书本。日本内阁库藏日本写本，及天保三年刊本。（蔡邕时代约在西历纪元后一三三年到一九二年左右。又自此以下之各种琴书，皆系西历纪元后产品，因此只注年代，不再注"纪元后"字样。）

3、《雅琴名录》一卷。宋·谢庄撰。说郛本。（南北朝宋代系四二〇年到四七九年。）

4、《琴历》一卷。玉函山房本。

5、《碣石调·幽兰》一卷。梁·丘公明撰。古佚丛书影唐抄卷子本。故宫博物院图书分馆藏书抄本，为杨惺吾旧藏。琴学丛书本。（梁代系五〇二年到五五七年。）

6、《琴书》一卷。唐·赵惟暕撰。玉函山房本。（唐代系六一八年到九〇七年。）

7、《琴苑要录》铁琴铜剑楼藏旧抄本，为稽瑞楼旧藏。

8、《琴曲歌辞》四卷。宋·郭茂倩撰。乐府诗集本。（宋代系九六〇年到一二七七年。）

9、《琴史》六卷。宋·朱长文撰。宋绍定癸巳朱正大刊本。徐梧生旧藏元抄本。铁琴铜剑楼有明·正德戊寅钞本。四

库本。栋亭十二种本。(朱长文时代约在一〇九〇年左右。)

10、《杂书琴事》一卷。宋·苏轼撰。说郛本。(苏轼时代系一〇六〇年左右。)

11、《琴声经纬》一卷。宋·陈旸撰。说郛本。(陈旸时代约在一一〇〇年左右。)

12、《琴统》一卷。外篇一卷。宋·徐理撰。铁琴铜剑楼藏正德钞本。(与《懒仙五声琴谱》合为一册。)

13、《杂书琴事》(?)宋·何芳撰。春渚纪闻本。(何芳时代约在一〇八〇年左右。)

14、《琴曲谱录》一卷。宋·僧月居撰。说郛本。宋人百家小说本。

15、《古琴疏》草元杂组本。

16、《琴谱全集》元·黑口刊本。抱经楼藏。每叶十四行，每行十二字。(元代系一二七七年到一三六八年。)

17、《琴原》元·赵孟頫撰。松雪集本。(赵孟頫时代约在一三〇〇年左右。)

18、《琴言十则》一卷。元·吴澄撰。学海类编本。

19、《古琴疏》一卷。明·虞汝明撰。(明代系一三六八年到一六四四年。)

20、《琴笺图说》一卷。明·陶宗仪撰。说郛本。

21、《冷仙琴声十六法》明·冷谦撰。学海类编本。西泠印社活字本。(冷谦时代约在一三七〇年左右。)

22、《琴玩启蒙》一卷。明·朱权撰。江西弋阳王府刊本，(朱权时代约在一四〇〇年左右。)

23、《神奇秘谱》二卷。明·朱权撰。天一阁及日本内阁文库，有明刊本。

24、《五声琴谱》。明·懒仙撰。铁琴铜剑楼藏正德年抄本。

25、《琴瑟谱》三卷。明·汪浩然撰。

26、《琴谱正传》六卷。明·黄献撰。明刊本。（黄献时代约在一四九六年左右。）

27、《梧冈琴谱》二卷。明·黄献撰。嘉靖丙午（一五四六年）刊本。

28、《步虞堂琴谱》九卷。明·顾恺江撰。日本内阁文库藏明刊本。

29、《正文对音捷要真传琴谱》六卷。明·杨表正撰。北京图书馆藏万历元年（一五七三年）刊本。

30、《西峰重订琴谱》十卷。明·杨表正撰。万历乙酉（一五八五年）刊本。北京图书馆藏明刊本。《琴谱大全》十卷，即此书之别名。四库存目。

31、《文会堂琴谱》六卷。明·胡文焕撰。明万历丙申（一五九六年）刊本。四库存目。

32、《琴谱》。明·李之藻撰。泮宫礼乐疏本。

33、《太古遗音》。明·杨抡撰。上海东方图书馆藏明万历刊本。四库存目。

34、《伯牙心法》一卷。明·杨抡撰。北京图书馆藏万历己酉（一六〇九年）刊本。四库存目。

35、《青莲舫琴雅》四卷。明·林有麟撰。明刊本。四库存目。（林有麟时代约在一六一三年。）

36、《三教同声》一卷。明·张新撰。天一阁有刊本。

37、《琴经》十四卷。明·张大命、沈音等校。日本内阁文库藏明刊本。

38、《太古正音》四卷。明·张大命撰。万历刊本，汲古阁

本。《二香琴谱》载张大命有《阳春堂琴谱》，是否一书，待查。

39、《琴谱》四卷，续一卷。明·张大命、吴彦锡等校。日本内阁文库藏明刊本。

40、《理性元雅》六卷。明·张廷玉撰。明刊四卷本。四库存目。（张廷玉时代约在一五八〇年左右。）

41、《松弦馆琴谱》二卷。明·严澂撰。明万历甲寅（一六一四年）刊本。

42、《思齐堂琴谱》。明·崇昭王妃钟氏撰。万历庚申（一六二〇年）刊本。

43、《古琴论》。明·舒敏撰。百川学海本。

44、《操缦古乐谱》。明·朱载堉撰。（一五九五年进呈御览。）

45、《琴笺》。明·屠隆撰。艺圃搜奇本。美术丛书本。

46、《琴录》。明·项元汴撰。学海类编蕉窗九录本。西泠印社活字本。

47、《琴谱指法省文》。明·孙廷铨撰。沚亭集本。

48、《徽言秘旨订》。清·尹尔韬撰。康熙三十一年（一六九二年）刊本。

49、《琴谱合璧》十八卷。清·和素取杨抡《太古遗音》重为翻译。四库本，日本内阁文库有日本写本。

50、《操缦录》十卷。清·胡世安撰。

51、《琴学心声》一卷。《谐谱》二卷。《听琴诗》一卷。清·庄臻凤撰。康熙年刊本。四库存目。

52、《琴声十六法》一卷。清·庄臻凤撰。檀几丛书本。

53、《琴苑心传全编》二十卷。清·孔兴诱辑。康熙庚戌（一六七〇年）刊本。

54、《琴旨》二卷。清·王坦撰。四库本。原刊本。

55、《大还阁琴谱》六卷。清·徐谼撰。大还阁刊本。徐谼字青山，此书又名《青山琴谱》。

56、《溪山琴况》一卷。清·徐谼撰。大还阁刊本。昭代丛书本。四库存目。

57、《万峰阁琴谱指法》一卷。清·徐谼撰。大还阁刊本。

58、《诚一堂琴谱》六卷。清·程允基撰。聚锦堂刊本。诚一堂本。（柏林图书馆藏一六七五年刊本。）

59、《琴谈》二卷。清·程允基撰。聚锦堂刊本。四库存目。

60、《松风阁琴谱》二卷。清·程雄撰。康熙间刊本。文粹堂本。三槐堂本。四库本。（柏林图书馆藏一六七七年刊本。）

61、《抒怀操》一卷。清·程雄撰。康熙间刊本。锡山赵氏钞本。四库存目。（柏林图书馆藏一六七七年刊本。）

62、《琴字八则》一卷。清·程雄撰。檀几丛书本。翠琅玕馆本。美术丛书本。

63、《德音堂琴谱》十卷。清·郭谼斋撰。无之振鉴定吴宝林、汪天荣同撰。康熙间刊本。（柏林图书馆藏一六九一年刊本）

64、《自适轩琴谱析徽》六卷。《指法》二卷。清·鲁鼐撰。康熙壬申（一六九二年）自适轩刊本。

65、《蓼怀堂琴谱》一卷。清·云志高撰。康熙四十年（一七〇一年）刊本。康熙续刊本。（柏林图书馆藏一七〇一年刊本。）

66、《澄鉴堂琴谱指法》二卷。清·徐常遇撰。康熙壬

午刊本。康熙戊戌刊本。乾隆癸巳刊本。（一七〇二年。）

67、《琴学正声》六卷。清·沈琯撰。刊本。

68、《五知斋琴谱》八卷。清·徐俊、周鲁封同撰。雍正年刊本。北京图书馆藏乾隆十一年刊本。京师图书馆藏光绪四川刊本。（柏林图书馆藏一七四六年刊本。）

69、《卧云楼指法》二卷。清·马兆辰撰。康熙年刊本。

70、《卧云楼琴琴》八卷。清·马兆辰撰。康熙年刊本。（此书较《自适轩琴谱》多《羽化》《秋鸿》二曲。）

71、《立雪斋琴谱》二卷。清·汪绂撰。双池丛书本。光绪癸未刊本。光绪乙未重刊本。

72、《治心斋琴学炼要》五卷。清·王善撰。乾隆刊本。

73、《春草堂琴谱》六卷。清·曹尚纲、苏璟撰。乾隆刊本。同治甲子重刊本。（柏林图书馆藏一八〇一年刊本。）

74、《琴徽图琴五调图》。清·江永撰。律吕新义本。

75、《琴学二卷》。清·曹廷栋撰。乾隆庚午（一七五〇年）刊本。四库存目。

76、《自娱谱》。清·陈晓撰。原稿本。郑堂读书记著录。

77、《琴学纂要》。清·何梦瑶撰。粤雅堂刊本。

78、《颍阳琴谱》四卷。清·李郊撰。乾隆年刊本。（柏林图书馆藏一七五一年刊本。）

79、《研露楼琴谱》四卷。清·崔应阶撰。乾隆丙戌（一七六六年）刻本。同治甲子穆克登阿重刊本。

80、《音乐谱》。北京图书馆藏乾隆二十四年（一七五九年）抄本，为张香涛旧藏。

81、《琴律》。清·钱塘撰。南菁丛书律吕古义本。

82、《自远堂琴谱》十二卷。清·吴灴撰。嘉庆七年刊本。

（柏林图书馆藏一八〇二年刊本。）

83、《琴音记原本》二卷；续一卷。清·程瑶田撰。通艺录本。原刊本，附莲饮集。单行活字体。

84、《琴音律数同源记》。清·程瑶田撰。通艺录本。

85、《琴谱谐声》六卷。清·周显撰。道光元年刊本。（柏林图书馆藏一八二〇年刊本。）

86、《琴学琐言》。清·朱棠撰。北京图书馆藏刊抄本。（？）

87、《峰抱楼琴谱》。清·沈浩撰。道光丙戌（一八二六年）刊本。

88、《山居吟》四卷。（柏林图书馆藏一八二七年刊本。）

89、《神化引》四卷。（柏林图书馆藏一八二七年刊本。）

90、《塞上鸿》七卷。（柏林图书馆藏一八二九年刊本。）

91、《秋塞吟》五卷。（柏林图书馆藏一八二九年刊本。）

92、《释谈章》七卷。（柏林图书馆藏一八三〇年刊本。）

93、《良宵引二卷》。（柏林图书馆藏一八三〇年刊本。）

94、《流水琴谱》十二卷。楚斋撰。（柏林图书馆藏一八三二年刊本。）

95、《高山流水二曲》一卷。（柏林图书馆藏一八三二年刊本。）

96、《二香琴谱》十卷。清·蒋文勋撰。道光十三年（一八三三年）梅花庵刊本。北京图书馆藏旧抄本。

97、《风雅十二诗琴谱》。清·邱之榛撰。律音堂考本。

98、《律话》三卷。清·戴长庚撰。道光癸巳刊本。

99、《兰雪斋琴谱》六卷。胡文翰撰。（柏林图书馆藏一八三七年刊本。）

100、《弦歌古乐谱》。清·任兆麟撰。心斋十书本。

101、《琴旨补正》一卷。清·孙长源撰刊本。

102、《槐荫书屋琴谱》一卷。清·王蕃撰、江苏省立第一图书馆藏旧钞本。

103、《与古斋琴谱》四卷。清·祝凤喈撰。咸丰五年（一八五五年）浦城祝氏刊本。

104、《弦徽宣秘原音第四种》。缪阗撰。柏林图书馆藏（一八六六年）刊本。

105、《琴学入门》三卷。清·张鹤撰。北京图书馆藏同治四年刊本。中华图书馆石印本。（柏林图书馆藏一八六七年刊本。）

106、《琴瑟合谱》二卷。清·庆瑞撰。同治九年（一八七〇年）刊本。

107、《天闻阁琴谱集成》十六卷。卷首三卷。清·唐彝铭撰。光绪二年成都叶氏刊本。（柏林图书馆藏一八七二年刊本。）

108、《操缦易知》一卷。清·沈道宽撰。光绪三年（一八七七年）刊本。

109、《蕉庵琴谱》四卷。清·秦铭潮撰。光绪三年刊本。（柏林图书馆藏一八七七年刊本。）

110、《希韶阁琴谱》五卷。清·黄晓珊撰。光绪四年（一八七八年）湖南刊本。

111、《琴弦徽分琴弦对转调》（？）清·戴煦撰。音分古义本。

112、《琴旨申邱》一卷。清·刘人熙撰。律音汇考附刊本。

113、《琴谱》七种。北京图书馆藏旧刊本。

114、《枯木禅琴谱》八卷。清·释空虚（？）撰。光绪十九年刊本。（柏林图书馆藏一八八二年刊本。）

115、《山门新语》二卷。清·周贯撰。光绪癸巳（一八九三年）刊本。（亦名《琴律切音》。）

116、《琴学初津》十卷。陈世骥撰。稿本。琴书存目著录。

117、《琴律一得》二卷。清·刘沃森撰。光绪二十二年（一八九六年）刊本。

118、《琴律细草》一卷。清·邹安鬯撰。旧刊本。

119、《妙吉羊室琴谱》二卷。北京图书馆藏旧钞本。

120、《以六五之斋琴学秘谱》六卷。清·孙宝撰。直隶省立第一图书馆藏传钞本。北京图书馆有传钞本。

121、《琴学丛书》三十二卷。杨宗稷辑。家刊本。

（一）《琴操》二卷。

（二）《幽兰卷子》一卷。

（三）《古琴考》一卷。

（四）《琴话》四卷。

（五）《琴谱》三卷。

（六）《琴学随笔》二卷。

（七）《琴余漫录》二卷。

（八）《琴镜》九卷。

（九）《琴镜补》三卷。

（十）《琴瑟合谱》三卷。

（十一）《琴学问答》一卷。附熊兴可《瑟谱》书后，琴师黄勉之传，弹琴诗。

（十二）《藏琴录》一卷。

122、《琴书存目》六卷。附《琴书别录》二卷。周庆云

辑。甲寅梦坡室刊本。

123、《琴史补》二卷，续二卷。周庆云辑。

124、《广陵散谱》。民国十六年桐乡冯水重刊本。

125、《斫桐集》二卷。王露。《音乐杂志》第二卷第五、六、七、八期。

126、《华秋苹琴谱》。千顷堂本。

127、《学琴浅说》。张友鹤撰。北京国乐改进社刊行之《音乐杂志》第一卷第一号至第五号。

民国十八年七月草于柏林

注：《翻译琴谱之研究》成书于1929年，在柏林写成。1931年由上海中华书局印行，1936年再版。为中华书局编辑的音乐丛刊之一。

学说话与学唱歌

(一) 喉头之解剖
(二) 发音之原理
(三) 男音与女音
(四) 高低与强弱
(五) 音质与腔色
(六) 母音与子音

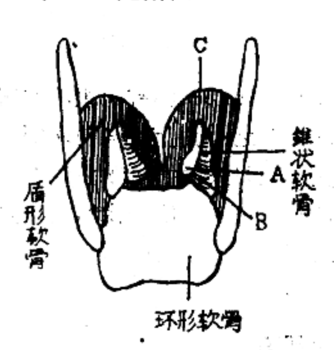
从小孩学叫"妈妈"，一直到登台对众演说；从学唱"月亮光光"，一直到高歌"大江东去；"其间虽有精粗难易之别，但是却没有一种不需"训练"而天然生成的。"训练"即是"教育"。而且这种"学语学歌的教育，"实是适应环境需要而万不可一日缺乏的。因为我们若欲对人表示自己意思，最简单明了的，莫如"语言；"我们若欲发泄心中一切哀乐情感，最淋漓尽致的，莫如"歌唱。"因此之故，世界上各种民族，无论其为文明，为野蛮，盖未有一个不是不会说话，不会歌唱的。不过是野蛮民族仅知说话与歌唱，而不知其所以然。反之，文明民族则能更进一步研究发音之机关，以求"说""唱"之改进。我们中国人若自甘于野蛮民族则已，如其不然，则对于此种寻常日用之发音机关，皆不

能详言其理，我们应当如何惭愧！

（一）喉头之解剖

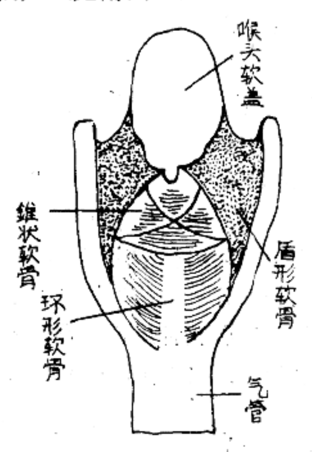
我们人类发音，系由于肺部空气，鼓动喉头“声带”而成，今请先将“喉头”Kehlkopf组织，一为解剖如下。

“喉头”位在肺部气管之上端，为三种“软骨”所组成；一曰“环形软骨”Ringknorpel，紧接“气管”之上端。在“环形软骨”之上方，有两个“锥状软骨”Stellknorpel对立，可以随意转动，其ABC三角即为转动之枢纽，而“声带”之一端亦即系在A角之上。在“环形软骨”之前方，更有软骨一大块，其形颇似战士手中所持之盾，是为“盾形软骨；”通常男女颈前，有一突起之物，形似果核，是即“盾形软骨”之一部分。又此项软骨之下方，系与“环形软骨”相联，兹特将三种软骨形状位置，图绘如下。（按此图系从颈后看去之状。）（见附图一）



在“环形软骨”及“锥形软骨”之外，有许多筋肉，把他们俩捆束起来，成为一个“绍酒坛子”的样子。“坛子”

之上有一片“喉头软盖”Kchldeckel，高高张起；据旧说所云：其作用在保护“喉头；”换言之，饮食之时，则下垂以覆盖“喉头，”免为食物所侵入；呼吸之时，则高高揭起，以便空气出入；但此说在近来西洋生理学界中，又有人加以怀疑，渐趋动摇，（见附图二）



“声带”Stimmbänder 共有两根，左右对立；其后端系各系在“锥状软骨”之A角上，其前端则共系在“盾形软骨”之中部；彼此合拢起来，把“喉头”上端封住，仅余一个缝口，以便肺部空气出入。倘若我们从口内朝下望去，则有如下式。（见附图三）　〔略〕

……

（二）发音之原理

我们对于喉头之构造，既已明了，现在再进一步以研究发音之理。当其肺部空气行经“气管”向着“声带”冲来之

时，“声带”受其掀鼓，陷于颤动，左右往来，忽开忽合；其结果肺部空气之冲出缝口，亦复时断时续；换言之，空气之冲出缝口，在每秒钟之内成为若干次数；聚此若干次之“冲撞”，便形成一种声音。此种空气冲撞次数，通常称为“颤动数”。照物理学原则，在每一秒钟之内，“颤动数”愈多者，则其音愈高；反之，愈少者则其音愈低。

成声之后，复由头部各处空隙，如“口腔”“鼻咽腔”之类，施以“响应作用” Resonanz ；于是该音因此愈觉坚实响亮。盖我们头部各处空隙之作用，恰有如提琴或琵琶上的那个木壳，通常称为“响板” Resonanzbodcn ，为增强声音必不可缺少之物；因为声音之成虽由于丝弦颤动，但围绕该弦陷于颤动之空气面积，究嫌太小，距弦稍远，即不易闻；倘若配有“响板，”则弦上颤动可以直接传到“响板”之上，先将板面空气掀动，再由板面空气掀动周围空气，其面积当然远较弦身独自所掀动者为大，所以声音特别响亮。

不但头部各处空隙，具有增强声音之效力，即“喉头”之下如“气管”等处亦然。盖“声带”既经颤动之后，常使肺部冲来之空气，时放时阻；其结果“气管”方面之空气，亦复受其影响，变成时薄时浓之现象，由此产生一种“立音波” Stehende Wellen ，有增强声音之效。（但此说近来亦有人反对，谓“气管”等处之空气颤动，与增强声音无关。）

我们喉中发音之理，颇与“大风琴”Orgel 中之“弹簧”Zungen相类；不过喉中“声带”系两片相合，有如两唇；（注意，系指左右相合，不是上下相合。）而“大风琴”中之“弹簧”，则只有一片，盖着“音槽”Rinne而已，下列附图五及附图六，皆为“大风琴”中之“弹簧”构造形状。最

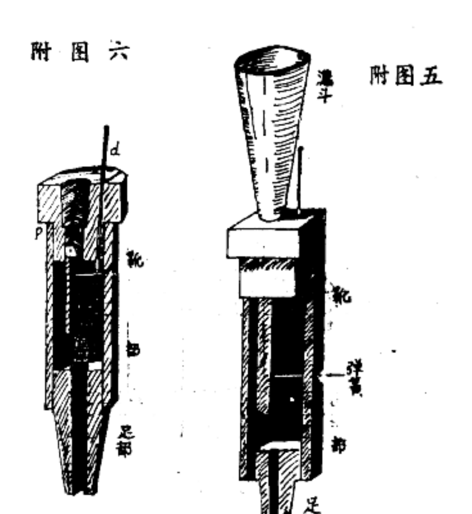
初空气由“足部”Fuss以入“靴部” Stiefel，（按即附图六中之PP。）将“弹簧”I向前掀动；而此时“弹簧”自身，复因固有“弹力作用”之故，拼命向后退回；其结果“空气压迫”与“弹力作用，”各显神通，把那个“弹簧”弄得往来颤动不已，时而忽将“音槽”盖住，时而又将“音槽”揭开；因而空气冲入槽内，（按即附图六中之Pr、）亦复时断时续。换言之，成为许多“空气冲撞，”以形成一种声音。成声之后，更由上面“漏斗”Aufsatz以增强之。照此看来，“弹簧”恰有如我们“声带”，“靴部”则有如“气管”，“漏斗”则有如“口腔”及“鼻咽腔”等处；而空气冲撞次数之多寡，（就每秒钟内之次数而言。）则为声音高低之权衡。但上面“漏斗”与下面“靴部，”亦常有若干影响于音之高度，盖“漏斗”与“靴部”之内，因空气回荡之故，亦复产生“立音波，”其结果声音之本来高度，（按即由“声带”方面所成者。）亦常因此而呈若干变态焉。

（三）男音与女音

在物理学上，“弹簧”颤动次数之多寡，系以“弹簧”尺寸短长为转移。换言之，“弹簧”愈短者则其音愈高；反之，愈长者则其音愈低。所以下列附图五及附图六中，皆有一根竿子d，其下部将“弹簧”紧紧按住，以便规定“弹簧”活动之长度；譬如竿子愈往下移，则“弹簧”能动之长度愈短，而所发之音亦因而愈高。

同样，“声带”长度亦与音之高低有密切关系，通常男子“声带”之长度，约有西尺二〇公厘之谱，（约合中国长度

附图六　　　　附图五

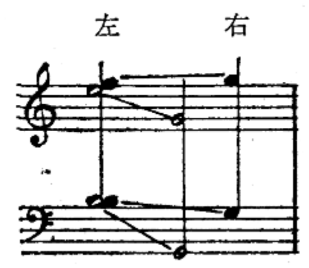


六分五厘,）而女子“声带”之长度,则只有一五公厘之谱,（约合中国长度四分九厘。）故男子之音低而女子之音高。至于儿童“声带”之长度，约有六公厘以至于八公厘之谱，（约合中国长度二分以至于二分六厘。）因而歌音亦高。而且儿童歌音范围，系逐年扩大，下列一图，即系表示男女儿童自一岁起至十五岁止，其间歌音范围逐年扩大之情形。（按图中符号，♩系表示男童之音，♩系表示女孩之音。）

年龄：1–2　3–5　6　7　8　9　10　11　12　13　14　15

照上图看来，男女儿童之声音高度，及其逐年扩大情形，彼此皆相差无几。但是一朝春情发动，男童之“喉头”

忽然变大，“声带”亦复因而增长，自此以后便不能再歌高音矣。女孩在此期间，“喉头”亦稍有变动，但远不如男童变动之大，故女子虽长而歌音尚能保持其幼时高度。兹再将男童女孩“变嗓”情形，图绘如下。



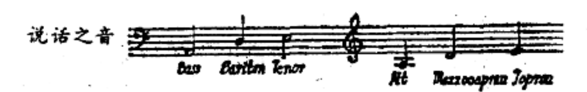
图中左方直行，系表示尚未变嗓以前之歌音范围，右方直行，则系表示变嗓以后之歌音范围。我们由此可以看出，男童变嗓以后，歌音之降低，常在一个“音级”Oktave 左右，而女孩则仅降低一个“长三阶”Grosse Terz左右而已，从此男低女高，相差约有一个“音级”之多；因此之故，在德国国民学校之中，学生年龄尚未满十四岁，所以男学生所歌之音，与女学生所歌者无异；但是到了中学校，则男子“喉头”有业已变大者，（德国中学毕业时，约十九岁左右。）则不能再歌高音，若与女子共歌，便不能不男女各据一谱了。又“变嗓”之时，须停止唱歌若干时以休养之。

上面所述男女声音之高度，不过就其大概情形而言；在事实上因各人天赋不同之故，并非所有天下男子声音高度，皆系划一不二；女子声音高度亦然。西洋分别男女歌喉，共有六种：一曰“男子最低音”Bass，二曰“男子中等音”Bariton三曰“男子最高音”Tenor，四曰“女子最低音”

Alt，五曰“女子中等音”Mezzosoprau，六曰“女子最高音”Soprau，大约每人所能歌唱之歌音范围，（按即每一个人所能发出之最低一个音与最高一个音的范围。）常在两个“音级”左右；但是未经训练之歌喉，其歌音范围较小，往往不到两个“音级”；兹将六种歌喉所能歌唱之歌音范围，比较如下：（附图九）



又我们平常说话声音，常较本人歌喉最低一个音，高出“四阶”Qunrte或“五阶”Quinte之谱；譬如上列六种歌喉，其说话之音当如下图。（附图十）



（四）高低与强弱

在前节所述各人天赋之歌音范围内，我们又可以随意发出各种高低强弱不同之音，其方法计有下列三种。

（甲）倘使“声带”之紧张程度，逐渐增加（按即逐渐加紧之意。）则声音“高度”亦随之逐渐增高，反之，倘使“声带”之紧张程度逐渐减少，（按即逐渐放松之意。）则声音“高度”亦随之逐渐降低。

（乙）倘使肺部空气向上鼓动“声带”之力，逐渐增加，则

声音"高度"亦随之逐渐增高。反之，倘使肺部空气向上鼓动"声带"之力逐渐减少，则声音"高度"亦随之逐渐降低。

（丙）倘使肺部空气向上鼓动"声带"之力，逐渐增加，则声音"强度"亦随之逐渐增强。反之，倘使肺部空气向上鼓动"声带"之力，逐渐减少，则声音"强度"亦随之逐渐变弱。

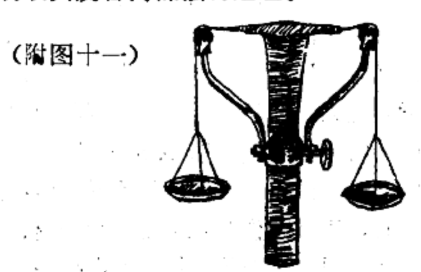
照（乙）（丙）两项看来，肺部空气鼓动之力，对于声音之"高度"及"强度"，皆有极大影响。现在假若我们欲使某音之"高度"保持原状不变，但将该音之"强度"增大；则事实上，我们必须一方面将肺部空气鼓动之力增加，以便声音之"强度"由此增大；但他方面又宜同时使"声带"之紧张程度，为相当之减少，以便产音较低，留一余地，以待因空气鼓动之力所增长的"高度"；其结果两种作用，互相调剂，该音之"高度"，既能保持原状不变，而该音之"强度"，亦能随意使其增大。

反之，假若我们欲使某音之"高度"保持原状不变，但将该音之"强度"减少，则事实上我们必须一方面将肺部空气鼓动之力减少，而他方面则宜同时将"声带"之紧张程度，为相当之增加，然后两种作用，始能互相调剂，由此所产之音，乃恰如吾人理想中所要求之"高度"与"强度"。

关于"声带"颤动之实验，西洋学者常在死尸喉头气管之下，用一"空气压力器"以鼓动喉头"声带；"由此以知空气压力之大小，与声音"高度"及"强度"之关系。同时又将"声带"前端，（按即接近"盾形软骨"之处。）用一法码坠其下，以验紧张程度之大小；由此以知"声带"紧张之大小，与声音"高度"之关系。

此外更有人用玻璃管一，其上套以橡皮带子，并于橡皮带子之左右两侧，各用一个“夹子”扯紧，使此圆形橡皮带子，成为一个“缝口”之状，如下列附图十一所示者然。而且两个“夹子”之下，皆坠以秤盘法码，以验紧张程度之大小；然后再在玻璃管之下用一“空气压力器，”以鼓动上头橡皮带子之“缝口，”以变空气压力之大小；由此方法亦足以证明喉头发音高低强弱之理。

（附图十一）



诚然，这种实验只是专供科学家研究声音高低强弱原因之用。至于实际歌唱，则司此声音高低强弱之机者，虽仍为喉头“声带”与肺部空气，而审查该音之“高度”及“强度，”是否恰如其分？却在一双耳朵。故学习歌唱者，首在练习耳朵；然后再使喉头各种动作，精熟灵敏，一一“从耳所欲。”

（五）音质与腔色

大凡未经训练之歌喉，若使之歌唱，而且发音次序，系从彼所能唱之最低一音起，逐渐唱至彼所能唱之最高一音止；则我们从此可以发现其中低音一部分，与高音一部分之“音质，”完全两样；我们称呼前者（即低音一部）为“胸声”

Bruststimme，后者（即高音一部）为“头声”Falscttstimme。假如我们利用“检喉镜”以观之，则“胸声”发音之时，其“声带”好像两片“厚唇”之状，时而分向左右两侧动去，时而又共向中间闭来，而且闭得很紧；西洋学者因比之为“对击的弹簧，”以其左右对撞故也。

反之，“头声”发音之时，则其“声带”好像两片“薄唇”之状，其颤动情形，与上面附图十一中所示者相同，而且两唇永无紧紧闭住之时。

因此之故，由“胸声”或“头声”所发之“音质”，完全两样；在未曾学习之人，当然无所顾忌，任其自然；而在善于歌唱之人，则能常使“音质，”始终如一不变。

至于德国歌唱艺术，最重“表情，”忧愁之时，则常带沉郁之音，欢乐之时，则又改作朗爽之音；但此仅系“腔色”之变换，而非“音质”之变换；换言之，仅使“口腔”“鼻咽腔”等处之状态变换，以作成此种沉郁或朗爽之“腔色，”而与“声带”颤动形式无关。

其在意大利方面，则歌唱艺术，最重清一色之“美音；”因而对于“腔色”之变换，亦复捐弃，（至于亦捐弃一部分，）以便始终保持其匀净一律之“腔色”与“音质。”

以上所谓歌者宜始终保持同一“音质，”切勿偏用“胸声”与“头声”云云，系专指各人天赋之歌音范围以内而言，若超过本人天赋之歌音范围以外，则虽属善歌之人，亦复无能为力；譬如前面附图九中所列“男子最高音”Tenor，其最高一音为 h′，倘使歌者不自量力，必欲勉强歌唱比 h′尤高之e″音，则事实上便不能不专用“头声”矣。此为欧

洲歌者所最忌。倘遇歌谱之中，偶有一二个音超过歌者本人天赋之歌音范围以外，不得已而应用"头声"以敷衍之，实为一时权宜之计，断未有专用"头声"以歌唱全篇歌谱者。在欧洲歌剧中，如表演角色，应为童子，（如吾国京戏"机房教子"之小东人。）则制谱者所用之音，皆限于男孩歌音范围，（请参看前面附图七。）决非成年男子所能歌；而未成年之男孩，又未具有此项歌唱艺术之能力；所以此种脚色，欧洲舞台皆以女子代演，因女子年龄虽长，而歌音范围，尚能保持幼时状态，故也。

吾国舞台，男伶自老生以至于小生，自老旦以至于小旦，盖无一不是应用"头声，"因为所唱之音，大概超出本人天赋之歌音范围以外，故也。至于吾国女伶歌音范围，较与歌谱之音接近，但以未得正当"音乐教育"之故，所用仍为"头声。"前数年我曾在家宴请几位德国音乐友人，适行箧中藏有一张刘鸿升所唱《打龙袍》剧中黑头之留音片子，他们都要求我一演；迨至他们听完片子之后，他们都误以为歌者是一个女子，因为欧洲男子从来未有歌唱如此高音的。

专用"头声"所唱之音，西洋称为"叫唤"Schrei，已不以"歌唱"目之；所以中国戏曲留音片子，一到西洋音乐学者耳中，只是一片"叫唤，"好像十字街头起了"火警"一样。柏林大学有一位音乐教授，平居对于中国文化，异常佩服，他每次在讲堂上演讲《音乐心理学》时，极喜引证吾国《老子》，《乐记》等等书中之语；同时他对于中国古代音乐，亦极为崇拜。独有一次他放演中国音乐留音片子，（按柏林大学因研究各种民族音乐之故，曾在非洲、亚洲、美洲、南洋等处，采制留音片子，其数已达一万以上，为世界各国学府

中收藏最富者。即在大战之中，亦未尝稍辍。盖当时德国拘获协约国俘虏甚众，其中多有来自各处殖民地者，因之德国音乐学者，即利用此项机会，选择俘虏中之善唱善奏者，制成留音片子，并听录其谱，而加以种种乐理上之解析研究；欧人用功之猛，于此可见一斑。）只放演关于笙箫演奏一类，而对于戏曲片子，则未放演；他并向听讲者说道："中国近代戏曲片子，只是一些'叫唤，'我恐诸君被吓，故未带来放演云云。"我不知道我们自命为"礼乐之邦"的中国人，听着此语，当作如何感想？

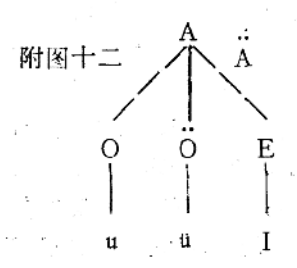
此外我们中国人平时说话之音，往往只在"喉头"旋转，所有头部各处空隙，大半失其"响应作用；"（譬如"软口盖"向后过于贴紧，则"鼻咽腔"之道，便闭塞不通，请看附图三。）而同时肺部空气向上鼓动"声带"之力，又过于微弱，因而"强度"减少；此所以中国人说话，往往十步之外，便不能闻。故凡平居失教之国民，不但不会唱歌，而且不会说话，不但耳朵不聪，（请参看拙作《音乐在教育上之价值》一文，见《中华教育界》第十六卷第八期。）而且喉头近哑。亲爱的教师们！一个民族生理机关，退化到这样地步，我们还忍心敢说："音乐教育"是一件奢侈无用之事么？

（六）母音与子音

大凡一个"字"发出之时，无论其为唱歌或说话，均常伴有"母音"在内。至于"母音"之所以有"音，"诚然仍是我们"声带"颤动的结果，与前面所述各节全同。而"母音"之所以发生各种"类别，"如 a e i o u 等等，则

系由于我们“口腔”形式时常变换之故。我们通常发出各种“母音”之时，其“口腔”形式可以分为三大类别，而皆以A为出发之点。一曰A o u，二曰 AÄ E I，三曰A o u；若列为图式则如下。

附图十二



以上所列各种“母音，”系指德文而言。其在英法文字之中，则间有相异之处；兹请一为对照比较如下。

（甲）德文之A，与法文读法同。若在英文中则为Ä，如fär是也。

（乙）德文之o，与法文读法同。若在英文中，则略如not中之o。

（丙）德文之u，与法文ou读法同。若在英文中，则略如sure中之u。

（丁）德文之Ä，则略如法文père中之è，英文băd中之ă。

（戊）德文之E，则与法文me之e相同，英文wet之e相同。

（已）德文之I，则与法文il之i相同，英文these之e或Window之i相同。

（庚）德文之ö，与法文eu读法同，若在英文中，则略

如above之o。

（辛）德文之ü，与法文u读法同。在英文中似无此音。（？）

当其我们发出A音之时，（按系指德文而言，以下皆仿此。）我们"口腔"形，有如"漏斗。"换言之，口前（指接近唇齿方面。）放大，而口后（指接近"喉头"方面。）缩小。倘若我们此时继续改发o音，则口前渐次缩小，而口后渐次放大，成一"瓶子"形式。（但是没有"瓶颈。"）倘若我们再发u音，则口前方面将更为缩小，而口后愈大。因此之故，我们一连发出A o u三音之时，"口腔"形式计有三种；而且三种"口腔"自身，皆各具有产音之能力，假如我们设法以鸣之。据实验所得：A"口腔"所产之音，其高度为b''，o"口腔"为b'，u"口腔"为f。（请参看下列附图十三。）换言之，A"口腔"之音最高，o"口腔"之音较低，u"口腔"之音最低。此其故无他，因发o u两音之时，系将口前逐渐缩小，事实上无异逐渐将"口孔"遮盖一部分。照物理原则，凡管口逐渐遮盖，则其所发之音当逐渐低降，其情形实与上述"口腔"相同。

现在假若我们发出A音之后，再继以Ä音，则"口腔"之中自两唇至"软口盖"之间，成一细长之穴，有如"瓶颈；""咽腔"方面，则因舌根下抑之故，渐次放大，有如"瓶身。"若再继之以E I等等，则"瓶颈"愈短，（因唇缩之故）而"瓶身"愈大。我们在前段叙述Aou三种"口腔"时曾谓"口腔"自身，各具一音；而现在所讲ÄEI三种"口腔，"即每个"口腔"自身，各具有两个音，盖一系"瓶颈"所发，一系"瓶身"所发，故也。据实验所得：Ä"口腔"之"瓶颈"所发者为g'''，"瓶身"所发为d''。

E"口腔"之"瓶颈"为b''', "瓶身"为f'。I"口腔"之"瓶颈"为d'''', "瓶身"为f。此其故无他，因"瓶颈"渐短，故其所发之音亦渐高，反之，"瓶身"愈大，故其所发之音亦愈低，此固与通常物理原则实相符合者也。

复次，倘若我们发出A音之后，再继以ö音，其后又继以ü音，则"口腔"形式颇与上述Ä E I三种"口腔"形式相似，惟嘴唇略向外伸，因而"瓶颈"较长。其结果ö"口腔"之"瓶颈"所发者为cis''', "瓶身"所发者为f'。ü"口腔"之"瓶颈"所发者为g''', "瓶身"所发者为f。盖ö ü两种"瓶颈，"较之E I两种"瓶颈"为长，故所发之音较低。（按物理原则，管长则音低，管短则音高。）反之，öü两种"瓶身"与E I两种"瓶身"相同，故其所发之音亦复彼此相同也。兹将上述各种母音"口腔"所发之音，列为乐谱如下：（附图十三）



按上列各种"音符"名称，系照德国称法，微与英国称法不同；德国所谓b，等于英国所谓b flat；德国所谓cis，等于英国所谓c sharp；其余 f d g三种，则英德同名。至于法国方面之称法，则为f = fa, d = ré, g = sol' b = si bémol, cis = ut dièse。

假若我们欲亲自实验上述各种"口腔"所发之音，是否果如上列乐谱所示，亦极容易。其法先将我们"口腔"作成一个A "口腔"之形，但不发音；另外使人在旁用乐器发出一个 b'' 音，则该音因"口腔"发生"响应作用"之故，必特别响亮。反之，另在乐器上发出一个与此"口腔"不适之音，则该音因无"口腔"响应作用之故，遂远不如b''音之响亮。此外 o u 等等母音"口腔，"皆可依照此法试验，无不灵效如神。

此种母音"口腔"形式，只有国籍之区分，（譬如德国人之A "口腔"形式，便与英国人通常 A "口腔"之形式不同。）而无老少男女之殊异。诚然，小孩及妇女之口形，常较男子为小，照物理言，所发之音应较高；但小孩及妇女之口孔，（指接近嘴唇方而言。）又常较男子为小，照物理言，所发之音又当略为降低；"因此之故，两种作用，互相抵消，其结果老幼男女各种母音"口腔"所发之音，完全相同，故上列谱中各音，可以施诸老幼男女而皆准。

假如歌谱之音为f，而歌词之字又恰为u，则歌音高度与"口腔"形式，恰恰相合；因而歌者能将 u 字特别清楚歌出。但 f 一音已在"女子中等音"及"女子最高音"之歌音范围以外，（请看前面附图九，）故女子若歌 u 字，大抵模糊不清。

又如词中该字之母音，恰与谱中歌音之“高音”相适，则亦可以清楚歌出。例如母音为 o，其“口腔”之音应为 b′，现在谱中歌音则为b；于是b′为b之“第一高音”Erster Oberton，故可以清楚歌出。（按照物理原则，即每一个音出之时，常附带有许多“高音”在内；譬如 b 音，则其“第一高音”为 b′，“第二高音”为 f，“第三高音”为 b′′。此外还有第四，五，六，七，八，九，十，等等“高音”。）

照此看来，母音之是否清楚歌出，常与谱中之歌音有密切关系。而且通常男子词中之母音较易听出，而女子则多不能清楚歌出。

综计上面所述，“母音”之所以成声也，系由于“声带”颤动，“母音”之所以有各种分别也，系由于“口腔”形式不同；其发音之理颇与前面所述“弹簧”乐器相似，（请参看前面附图五。）学者称之为“乐音”Ton tone。至于“子音”则不然；其成声也系由于唇，舌，齿，软口盖，等等之“噪响”Geräusch，bruit，noise，而无音乐上之价值。诚然，假如根本没有“子音”这样东西，则其势我们语言便不能如此清楚分析 Artikulation，此固不待智者而知。但是“子音”之“噪响”有害于“乐音，”则又为稍具音乐常识者所共晓。因此之故，若歌者顾全“歌音，”则事实上便不能明白唱出“子音；”其结果听者将不知其所歌何字。若歌者顾全“子音，”则“歌音”又将为“子音”之“噪响”所扰。真有顾此失彼不能兼全之感。在西洋歌者，则多主张顾全“歌音，”而对于“子音”之唱出，仅至若干限度而止，故吾人往听西洋歌剧，若不先将“脚本”细读一

遍，势将不能听出该伶所歌何词。反之，中国歌者多主张将“字”明白唱出，其结果所歌之音，又常为“子音”之“噪响”扰乱不少。

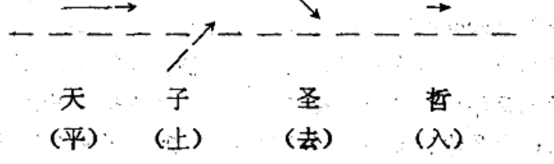
在我国人意见，则以为“唱歌”似宜偏重“歌音，”少顾“子音，”以成全音乐上之美感。“说话”则宜兼顾“子音，”否则将犯“口齿不清”之病。

注：《学说话与学唱歌》发表于《中华教育界》十七卷第七期。

中国诗词曲之轻重律

此书系成于民国十八年，但近来觉其应有补充之处，兹特补述如下：

吾国文字，向分平上去入四声。平声之音，平正；上声之音，向上；去声之音，向下；入声之音，短促。所谓“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏，”是也。譬如“天子圣哲”四字，（此为梁周舍对武帝所举平上去入四声之例。）则其声音高低，有如下式：



在南曲之中，入声之字，往往因歌声延长之故变为平声。于是遂有“读则有入，唱则无入，”之说，至于中国北方，则又以本无入声之故，常将北曲入声之字，分隶“平上去”三种之内。

又平上去三声，各有阴阳二类。阴类之字，其音常高于阳类之字。故从前中国制谱之人常将阳类之字，比较阴类之字，低配一个“整音”，以分别之。（注一）。若绘为图式，则其形如下：

例如：　东　同　董　陇　冻　洞

（阴平）（阳平）（阴上）（阳上）（阴去）　（阳去）

凡入声之字，改隶平声者，皆为"阳平。"改隶上声者，皆为阴上。改隶去声者，皆为"阳去"。（南曲"阴入"长唱，则近"阴平"。"阳入"长唱，则近"阳平"。）

平声之字，较之上去入三种仄声之字，有下列两种特色：（甲）在"量"的方面，平声则"长"于仄声。即徐大椿《乐府传声》所谓"四声之中，平声最长"，是也。（乙）在"质的"方面，平声则"强"于仄声。（按平声之字，其发音之初，既极宏壮而继续延长之际，又能始终保持固有"强度"。）因此，余遂将中国平声之字，比之于近代西洋语言之"重音"（accent），以及古代希腊文字之"长音"。而提出平仄二声，为造成中国诗词曲的"轻重律" Metrik 之说。盖近代西洋诗词之"轻重律"，系以"轻音""重音"合组而成；古代希腊诗词之"轻重律"，则以"短音""长音"合组而成。（按希腊"轻重律"系将字音分为长短二种；"长音"恰恰长于"短音"之一倍。）而中国之平声，则兼有"重""长"两项特色，实为全诗之重心。故中国律诗绝诗，亦多以平声之字为结尾。

本来中国语言，因其兼有四声，忽升忽降，忽平忽止，之故，其自身业已形成一种歌词。再加以平声之字，既长且重，参杂其间，于是更造成一种轻重缓急之节奏。故中国语言自身，实具有音乐上各种原素。此为中国文学发达之最大

原因；同时亦为中国音乐衰落之最大原因。盖中国制谱之人填写工尺，一以诗词脚本为准绳，不能自由发展其天才，故也。

中华民国十九年七月十六日，王光祈补记于柏林国立图书馆中。

（注一）据王季烈集成曲谱全集卷一第三十五页玉集卷一第十七页，所载，则中国昆曲，关于四声阴阳制谱之法，其式如下：



中国诗词曲之轻重律

从音乐論点上观察

此文原名 Uberdie Metrik der chinesischen Dichtungund Musik，系在德国杂志Sinica之上发表。兹特译出，以就正于国内研究文艺之士。惟其中有数段，系专为德国人而发者，（譬如中国诗词曲各体之进化，等等。）现在将其省去。反之，此项学术用语及概念，有为吾国学界不甚习见者，（譬如“轻重律” Metrik 及“节奏学” Rhytlunik 之类，）则特别加以详解，换言之，此篇译文已非庐山本来面目矣。民国十八年三月十三日，王光祈识于柏林国立图书馆内。

（一）诗与乐之密切关系

（二）法德英三国国歌之“轻重律”

（三）中国诗词曲中之“轻重律”

（四）男性句尾与女性句尾

（五）平声字与仄声字之性别

（六）诗中转韵与乐中转调之比较

（七）中国近体诗之“轻重律”最有秩序

（八）“轻重律”与“涨缩律”之区别

德国研究“希腊节奏学”之著名学者 R·Westphal

(1826—1892)，于其所著《音乐节奏大纲》Elemente des musikalischen Rhythmus一书之中，曾有言曰："吾人可以直言不惧者，即诗之起源，同时便是乐之起源，是也。所有诗与乐之密切关系，直至今日犹依然存在者，并非自该两艺术之晚期进化始然，乃是自有该两艺术以来即系如此。最古之诗，乃系一种歌调；最古之乐，乃系藏在诗句之中。直至诗与乐之晚期进化时代，二者始各自独立分离。于是诗则不歌而读，乐则另有乐器演奏。但最初所谓演奏，亦无非用来伴歌而已。乐器而能演奏独立调子，乃系甚为迟晚之事。……"此种主张，对于中国诗与乐之进化情形，亦复完全适合。

"轻重律"一字，法文名为metrique，德文名为metrik，英文名为metre，系表示诗中各字之"单音"，何者宜轻何者宜重之格式。譬如法国国歌第一首：（其中符号，—系表示"重音"，或称为Accent。◡系表示"轻音"。）

Marche des Marseilois.

◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — |
Allons, enfants de la patrie, le jour

◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ — |
de gloire est arrive; contre nous

◡ — | ◡ ◡ —
de la tyrannie

◡ ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — |
l'etendart sanglant est leve, l'étendart

◡ — | ◡ ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — |
sanglant est leve. Entendez—vous dans les

◡ — | ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ —
campagnes mugir les feroces soldats?

⌣ ⌣ — | ⌣ — | ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ —
Ils viennent jusques dans vos bras ègorger

⌣ — | ⌣ ⌣ — | ⌣ — |
vos fils, vos compagnes. Aux armes,

⌣ — | ⌣ — | ⌣ — | ⌣ — | ⌣ — ⌣ — |
citoyens! Formez vos bataillons! Marchez!

⌣ — | ⌣ — | ⌣ — | ⌣ — | ⌣ — |
marchez! qu'un sang impur abreuve vos

⌣ —
stillons!

马赛市民之前进

起起起，爱国的男子！
自由之日已到矣！
反抗无道与专横，
革命之旗已张起！
革命之旗已张起！
你们听呀！什么正在狂叫？
营中野蛮兵士大咆哮！
要来你们面前，
杀你们的儿子，杀你们的同道！
市民市民！快拿军器！快组军营！
一直杀得敌军遍地尸横！

又如德国国歌第一首：

Deatschland über alles

— ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣ |
Dentschland, Deatschland über alles, uber

alles in der Welt, weun es stets zu Schutz und

Trutze brüderlich zusammenhält;

von der Maas bis an die Meme', von der Etsch bis

an den Belt; Deutschland, Deutschland über

alles, über alles in der Welt!

德国德国高出一切

德国德国高出一切，
于兹世界独超绝，
倘能保尔众，抗尔敌，
全体国民长相结；
东自买儿，西至马色，
北自摆提南爱及；
德国德国，高出一切，
于兹世界独超绝。

又如英国国歌：

God save the King.

God save our noble Queen Long live our

gracions Queen! God save the Queen!

— ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ |
Send her victorious, happy and glorious

— ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ | —
long to reign over us; God save the Queen!

上帝保佑我后

上帝保佑我后安康!
圣后万寿无疆!
上帝保佑我后安康!
赐伊胜利快乐,
更能名震万方,
永作吾民之主。
上帝保佑我后安康!

(按以上三歌，余曾在拙著《各国国歌评述》中译过。但上列译文，乃系余最近将其改译者。尤其是法国国歌，当时系照德文译本转译，颇与原文意义不符。兹特根据原文，将其完全重译一次。)

我们细看法国国歌之开始二句，其“单音”皆系一轻一重，彼此相间，而且是先轻后重，西文名之为“扬波式”Jambus 。反之，德国国歌开始二句，则系先重后轻，西文名之为“突后式”Trochäus 。(按上列各歌之“轻重律”余皆以“纵线”别其段落，以求醒眼，)此外还有两种：一曰“阿娜拍斯土式”Anapaestus，其组织为⌣⌣—换言之即两轻一重，是也，二曰“大克低波式”Daktydus，其组织为—⌣⌣；换言之，即一重两轻是也。(英国国歌即系此格)以上四种，为西洋诗歌之根本格式。每诗之中，或者专用一个格式，或者将各种格式混合用之。

西洋人之习汉文者，最怕中国人讲究平上去入；中国人之习西文者，亦最怕西洋人讲究Accent。上列三首国歌之“轻重律”，我系从下列三方面：（甲）该国语言发音习惯上，（乙）西洋诗歌“轻重律”格式上，（丙）该歌音乐调子关系上，仔细考察而定者；但仍不能担保其毫无错误。其中比较有把握的，要算是德国国歌。因为无论如何，我究竟在德国住了九年，朝夕听人歌唱，可以设法考察其轻重读法之所在。至于英法两国国歌，则余亲听该两国人士歌唱之机会未免太少，所以对于“轻重律”一事，只能就理论上加以决定，究竟实际歌唱，是否一如余所决定者，则此时尚须加以保留。但余可以担保者，只是“大致不差”四字而已。

以上所述，即为西洋近代诗歌之“轻重律”；换言之，只在“单音”之“轻”与“重”上注意。反之，古代希腊诗歌之“轻重律”，则在单音之“长”与“短”上注意；一个“长”，等于两个“短”。（— = ‿ + ‿）。专注意“轻与重”者，我们称之为“质的轻重律”，专注意“长与短”者，我们称之为“量的轻重律”。

至于我们中国诗歌之“轻重律”，则与近代西洋诗歌相同，均属于“质的轻重律”一类。我们知道，中国作诗，须讲究平仄；（上去入三声，统称为仄。）填词制曲，甚至于要在仄声之中，细分上去入三声。平声字中系包含一切“重读”之字，其性质为向下沉坠的，富有收束力的，平稳有如泰山。反之，仄声字中系包括一切“轻读”之字，其性质为浮于空中的。未有收束力的，轻飘有如游丝。因此之故，我便直以西洋诗中表示重轻之符号“—”与“‿”，代表我们中国诗中之“平”与“仄”。

关于平声字中含有沉重，收结，平稳，各种特质一事，吾人可于中国诗歌押韵一事见之。在近体诗中，如五律，七律，七绝，三种，无不以“平”为韵；此无他，正因其沉重平稳，收勒得住之故。反之，五绝韵脚则间有喜用仄声者，吾人读之，尝觉其有如浮于空际，没有着落一样。何以中国诗人何以独对于五言绝诗乃用仄声？（但李白之五绝，用平韵者仍甚多。如“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡，”及“不见东山久，蔷薇几度花，白云还自散，明月落谁家，”等等。）其答案当为：第一，五绝在近体诗中为字数最少者。“量”既不大，收亦容易。正如石上清泉，只用一手便可止其下流。黄河之水，则非大筑重堤，不能禁其奔溃。第二，五绝收束既易，便由此可在近体诗中多立一格，盖平韵收束，系一种“男性的美”，仄韵结尾，则为“女性的美”；二者各有其长。西洋诗用“轻音”结句者，谓之“女性句尾”；如上述德国国歌第一句之句尾，是也，反之，用“重音”结句者，谓之“男性句尾”；如该歌之第二句句尾，是也。西洋罗曼主义派 Romantiker 音乐家，最喜用“女性的结尾”，如德国音乐家薛满 Schumann，其最著者也。（譬如 $\frac{2}{4}$ 拍子，其第一个“四分音符”为“重音”，第二个“四分音符”为“轻音”，罗曼主义派最喜以第二个“四分音符”结尾，以收余音绕梁三日不绝之美。而古典主义派Klassiker 则喜以第一个“四分音符”结尾，正有如霹雳一声万籁俱寂。“女性的美”所以表示柔情密意，无有已时。“男性的美”则所以表示意志坚决，截铁斩钉。）因有上述第一第二两种原因，所以五绝喜用仄韵收束。

此外吾国自唐朝诗学进化达于极点以来，在近体诗中遂

建立一定格式，所谓：

— — ◡ ◡ — — ◡

平 平 仄 仄 平 平 仄

◡ ◡ — — ◡ ◡ —

仄 仄 平 平 仄 仄 平

者，吾人直可以称之为“复突后式”Doppel = Trochans 与“复扬波式”Doppel = Jambus。换言之，即是轻重双双相间，有如波涛起伏。而且上行波纹（即平平仄仄平平仄，）与下行波纹（即仄仄平平仄仄平）恰恰相反，以成对峙之形。吾人于此尤可见音调轻重升沉之原因，实与平仄两声有关。

以上所述，为中国近体诗的“轻重律”之大概情形，以后尚当再行依次逐一加以详细研究。至于中国古体诗之“轻重律”，则因其无一定规则之故，无论中西著作均无加以解析者。但吾人若将前人古体诗之名作，任选一首，并将诗中之字若干，加以改易。其改易之法，系只变更其平仄，而不变更其意义。则其结果，吾人读之，势将觉得意义虽然如故，而声调却远不如原作。此岂非古体诗中之平仄，亦自有其重要关系之明证乎；如之何而吾人独不加以考察也！兹特依照中国诗词进化次序，将《诗经》四言诗以至于元曲之“轻重律”，一一举例分析如左：

诗经关雎篇

— — — —　◡ — — —　◡ ◡ ◡ ◡　— ◡ ◡ —

关 关 雎 鸠　在 河 之 洲　窈 窕 淑 女　君 子 好 逑

— — ◡ ◡　◡ ◡ — —　◡ ◡ ◡ ◡　◡ ◡ — —

参 差 荇 菜　左 右 流 之　窈 窕 淑 女　寤 寐 求 之

——◡◡　　◡◡—◡　　————　　◡◡◡◡

求之不得　　寤寐思服　　悠哉悠哉　　辗转反侧

——◡◡　　◡◡◡—　　◡◡◡◡　　—◡◡—

参差荇菜　　左右采之　　窈窕淑女　　琴瑟友之

——◡◡　　◡◡◡—　　◡◡◡◡　　—◡◡—

参差荇菜　　左右芼之　　窈窕淑女　　钟鼓乐之

以上二十句之中，其"轻重律"之组织，计有八种彼此各不相同之格式如下：

（1）————（2）◡◡◡◡（3）——◡◡（4）◡◡——
（5）◡———（6）◡◡◡—（7）—◡◡—（8）◡◡—◡

在四言诗中，统共可以组出十六种各不相同之格式（4 × 4 =16）。譬如《诗经》鹿鸣一篇，所有十六种格式，即无不包含其中。诚然，我画上列一诗之平仄，系依照今日发音标准。究竟三千年前，读法如何？固无人敢于妄断。但吾国自魏晋以来，既有李登之声类，吕静之《韵集》，沈约之《四声谱》，孙愐之《唐韵》，刘渊之《平水韵》，则吾人今日对于古人平仄读法，亦可藉此窥知一二。至于唐朝以后，吾国近体诗既已造成一定平仄之格式，于是吾人对于近体诗平仄之解析，直可以谓为毫无疑义。

吾国诗之进化，既系由四言进为五言，因此特选李白春日醉起言志五古一首，加以剖析如左：（按李白此诗曾为奥国大音乐家马迺儿Mahler，谱入彼之巨制Das Lied von der Erde。）

春日醉起言志

◡◡◡◡◡——————◡◡—◡◡———◡———◡—◡——

处世若大梦胡为劳其生所以终日醉颓然卧前楹觉来盼庭前

◡◡———◡◡◡———◡——◡—◡◡◡◡◡—◡—◡
一鸟花间鸣借问此何时春风语流莺感之欲叹息对酒还自倾浩

—◡—◡◡◡◡——
歌待明月曲尽已忘情

此诗之“轻重律”，除第七，第十二，两句外，盖无一相同者。在五言诗中，其“轻重律”之格式种类，当然更较四言诗为多，此诗之开首四句，其“轻重律”系一种“起伏相反之对抗形势”kontrapunkt in Gegenbewegung；换言之即是：

◡◡◡◡◡，
—————。
◡◡—◡◡，
——◡——。

“起伏相反之对抗形势，”在近体诗中，系有一定规律，不能随便更易；而在古体诗中则全属诗人之自由。

假如我们依照诗学进化由五言而七言之程序再将李白采莲曲七古一首，加以考察，则将发现许多有趣问题。（按李白此诗亦为奥国大音乐家马迺儿Mahler谱入上述巨制之中）

采莲曲

◡———◡—◡　◡◡——◡—◡
若耶溪旁采莲女　笑隔荷花共人语

◡◡——◡◡—　———◡——◡
日照新粧水底明　风飘香袂空中举

◡◡———◡—　——◡◡◡——
岸上谁家游冶郎　三三五五映垂杨

◡——◡◡—◡　◡◡———◡—

紫骝嘶入落花去　见此踟蹰空断肠

以上八句之中，除第五，第八，两句外，其“轻重律”亦无一相同者。吾人于此，发现上述李白两诗，其“轻重律”之安排秩序，颇有相似之点。（甲）两诗“轻重律”格式之重复，皆在全篇之后半篇，而且重复之处，恰在末句，其作用在使全篇结束紧严。吾国文学上术语，有所谓“起承转结”或“起承转应”者，譬如从前许多旧式文章中，每于结尾之时，再将前文已言之要语重说一遍：“吾故曰……也，”或“是故……也，”皆系一种以“应”作“结”之作用。有此一“应”，全篇结构特别紧严。李白之喜于末句上面，将“轻重律”重复一次者，其用意当在此。其所以特取后半篇之开始一句。（按第一首诗中之第七句，恰是该诗后半篇之开始一句。同样，第二首诗中之第五句，恰是该诗后半篇之开始一句。）加以重复者，盖因吾人脑中该句“轻重律”起伏颤动之余波，尚未完全销尽，从速加以重复，听者确有“重闻故音”之感。诚然，李白作诗之时，何尝故意为之，一如余之解析者；但彼之心理中，却尝受一种自然律之支配，至少却曾受个人自己美感之支配，觉得非如此不可，非如此不能心安意适。吾辈尝见许多作诗之人，将稿子改了又改，以求声调之美满，皆系此种心理现象之表现。因此之故，吾人若能将古代各大诗家作品之“轻重律”，一一加以解析，加以统计；当可发现，每个诗人皆各自有其特点。此不独诗词一事为然，即音乐一道亦无不如此。譬如我们将各大音乐家之作品，一一加以比较；则当发现：甲之各篇作品，其“乐势”之最高度，（按乐中之有“势”，犹文中之有“文

势”“文气”，等等。）常在篇末；反之，乙之各篇作品，则常在篇之中段；丙之各篇作品又常在后半篇之类。此外尚可从节奏方面，谐和方面，转调方面，（按乐中所谓“转调”，颇与诗中所谓“转韵”相似，其理由详后）。察出各家之特点。吾国之治诗者，常能辨别盛唐、中唐、晚唐作品，以至于李、杜、王、孟、元、白各人作品之风格声调。西洋之治乐者，其善于辨别各家作品，亦复如此。（乙）上述李白两诗“轻重律”之重复，其一为：

◡◡◡——
借问此何时？
◡◡◡——
曲尽已忘情！

其二为：

◡◡———◡—
岸上谁家游冶郎？
◡◡———◡—
见此踟蹰空断肠！

换言之，两次皆是：上句是问，下句是问后所发生之心理现象以及自然答案。李太白因为浮生若梦，所以借酒消愁，万事不问。偏偏有一个鸟儿，要飞至他的旁边，报告春事已到。一个悲观主义者，对于所谓春事，尚有什么相干，所以将酒自倾，大唱其歌，但愿一切忘去而已。因此“曲尽已忘情！”一句，正是向鸟询问后所发生之心理现象以及自然答案。此两句在德文译本中，最能将其情景描出。

上句德译为：Ich frag ihn, ob schon Fruhling sei—

（我问他，是否春日已到?）

下句德译为：Was geht benn mich der Fruhling an! Lasst mich betrunken sein!

（春与我尚有什么相干！让我沉醉罢！）

此诗被马迺儿 Mahler 谱入乐中之后，其音乐之沉痛，直使悲观主义程度，升至无可再升。反之，第二首诗（采莲曲），又系描写一种春心暗动有生可乐之境。因为那位采莲女儿正在笑隔荷花与人相语之时，忽见几位少年，身骑紫骝，掩映垂杨之下；于是伊之心中，怦怦然动，遂自己问自己道：岸上是谁家的少年呀？问后，既不能跑上前去，与之相见，故只好踟蹰，只好断肠！换言之，亦是一种问后的心理现象与自然答案。此两句在德文译本中，亦复甚好。

上句德译为：Sieh was tummela sich für schöpe Kuaben, An dem uferrand auf mutigen Rossen?

（看呀，岸上那些驰马的少年好美呀?）

下句德译为：In dem Funkeln ihren grossen Augen Wehklagt die Erregung ihres Herzens.

（在伊的一双灼灼大眼中，于是表现一种心弦挑动之悲哀。）

由此观之，李白将该两句的"轻重律"，各自重复一次，以作该两问句之自然答案，于诗意结构上，亦复甚为细密。

现在我们再来研究长短句之歌行体。兹特举木兰一诗为例，加以解析，如下：

木兰辞

唧唧复唧唧　木兰当户织　不闻机杼声　惟闻女叹息

问女何所思　问女何所忆　女亦无所思　女亦无所忆

昨夜见军帖　可汗大点兵　军书十二卷　卷卷有爷名

阿爷无大儿　木兰无长兄　愿为市鞍马　从此替爷征

东市买骏马　西市买鞍鞯　南市买辔头　北市买长鞭

朝辞爷娘去　暮宿黄河边　不闻爷娘唤女声但闻黄河流

水鸣溅溅

旦辞黄河去　暮至黑水头　不闻爷娘唤女声但闻燕山胡

骑声啾啾

万里赴戎机　关山度若飞　朔气传金柝　寒光照铁衣

将军百战死　壮士十年归　归来见天子　天子坐明堂

策勋十二转　赏赐百千强　可汗问所欲木兰不用尚书郎

◡◡———◡◡　◡——◡————◡—　◡◡———

愿借明驼千里足　送儿还故乡爷娘闻女来　出郭相扶将

—◡—◡—　—◡◡——　◡◡—◡—　——◡◡◡

阿姊闻妹来　当户理红妆　小弟闻姊来　磨刀霍霍向

——

猪羊

—◡—◡—　◡◡—◡—　◡◡◡——　◡◡———

开我东阁门　坐我西阁床　脱我战时袍　著我旧时裳

——◡—◡　◡◡◡——　◡—◡◡◡　◡◡———

当窗理云鬓　对镜贴花黄　出门看伙伴　伙伴皆惊惶

——◡◡—◡—◡—◡◡—　—◡◡◡◡　—◡◡——

同行十二年不知木兰是女郎　雄兔脚扑朔　雌兔眼迷离

◡◡◡◡◡——◡◡◡——

两兔傍地走安能辨我是雄雌

此诗共有六十二句。其中属于五言者，五十三句；属于七言者，七句；属于九言者，二句。其“轻重律”之格式，可以聚立一表，如下：

下列十四种格式，全篇之中各只一次发现：

1. ◡——◡◡

2. ◡◡◡—◡

3. ◡—◡◡—

4. ◡—◡—◡

5. —◡◡◡—

6. ————◡

7. ◡———◡

8. ◡◡◡◡—

9.⌣⌣——⌣

10.⌣—⌣⌣⌣——

11.⌣⌣———⌣⌣

12.⌣—⌣—⌣⌣—

13.⌣————⌣———

14.⌣————————

下列八种格式，全篇之中各有二次发现：

15.⌣⌣⌣⌣⌣

16.⌣⌣—⌣⌣

17.———⌣—

18.—⌣⌣⌣⌣

19.——⌣—⌣

20.—⌣—⌣—

21.⌣———⌣⌣—

22.——⌣⌣⌣——

下列五种格式，全篇之中各有三次发现：

23.⌣——⌣—

24.——⌣⌣⌣

25.⌣⌣———

26.——⌣⌣—

27.⌣—⌣⌣⌣

下列一种格式，全篇之中共有四次发现：

28.⌣⌣—⌣—

下列一种格式全篇之中共有五次发现：

29.—⌣⌣——

下列一种格式，全篇之中共有八次发现：

30.◡◡◡——

据上表看来，全篇六十二句之中，计有各不相同之格式三十种，假如我们再详细考察各种格式重复发现之原因，则将见第一句“唧唧复唧唧”之五个仄声格式，仅在篇末之前一句：“两兔傍地走，”重复发现一次。就全篇结构而论，乃系一种首尾相“应”之法。换言之，即在最后一瞬之际，忽然追想当初，以使全篇结构，特别谨严，犹忆数年前在柏林听法国音乐大家柏尔柳斯Berlioz名作。其中系描写一位狂士生活。最初，该狂士先与恋人共同领略山间明月石上清泉之清福；时有牧童笛声，点缀其间。后来，此位狂士遂改常度，大过其放浪生活，以至于犯罪行凶。最后，被人押往刑场加以处决。当全班乐队数十人，方欲聚精会神描写此种一刀砍下之声，（按即各种乐器一齐发出一种短促刚劲之音。）忽有牧童笛声悠扬其间。于是此位狂士，不能不追想当初。但笛声方两转，而刀声骤作，头已落矣！（按柏尔柳斯Berlioz为欧洲客观描写派音乐家之先锋，即世所谓“命题音乐”Programmmusik 者，是也。）其所描写之事实，虽与木兰辞内容完全相异；但此种正值全篇将终之际，忽使最初调子或句法，再行重复一次之手段，却彼此相同。

其次，再就该两句之意义而论，则皆含有一种轻而且低之性质；所以五字皆用仄声。盖仄声字之宜轻读，固已于前文再三言之矣。因为木兰心忧乃父之故，所以不能加劲工作“唧唧”复“唧唧”，即是形容深夜机声忽断忽续之音。我们念此五字之时，其声须特别轻而且低。此正如奥国音乐家许伯堤 Schubert 名作《格雷心坐在织机前》Gretchen am Spinurade一样；其谱首形容机声之处，必须十分轻轻的低

奏。盖从前织机，非若今日之工厂机器，其声如雷，故也。同样，"两兔傍地走"一句，乃系形容兔子傍地而走之情形。兔子素来不会"开正步走，"一如我们体操教员，此又吾人所习知者也。换言之，我们念此五字之时，亦须应用极轻极低之音，到了"安能辨我是雄雌！"一句，始行放声重读，有如海潮之音汹涌而来，一则可使轻重相形之美，由此愈能显出。二则可使全篇结束，特别紧严有力。

此外，"女亦无所思，女亦无所忆，"两句之"轻重律"，恰与"问女何所思？问女何所忆？"上两句之"轻重律"相同；此无他，因该下两句，系回答此上两句，故也。又"朝辞爷娘去，……但闻黄河流水鸣溅溅。"一段之"轻重律"与"旦辞黄河去……但闻燕山胡骑声啾啾"一段之"轻重律"，大体相同；此无他，因该两段所描写之情事，系大体相同，故也。而且该两段系形容木兰愁绪万端情形，所以句中"重读"之字多于"轻读"之字。我们知道"重读"之音，带有一种"沉闷""沉暗"色彩。譬如我们向人诉苦，总用一种沉重之声，决不用轻浮之音。反之，"轻读"之音，则带有一种"轻妙""轻佻"色彩。盖"重"则"沉"，沉则精神为之抑郁固结。"轻"则"浮"，浮则精神为之飘逸自由。此所以吾人日用语言中只有"沉忧"，"沉暗，""沉沦"，"沉落，""沉默。"而无"轻忧""轻暗，""轻沦，""轻落，""轻默。"反之只有"轻薄""轻佻""轻快""轻便""轻忽"而无"沉薄""沉佻""沉快""沉便""沉忽。"日用语言为民族心理现象之一种表现，非偶然也。（德文称"忧愁"为 Schwermut，直译之则为"其心情甚沉重。"反之称"轻浮"为Leichtsinn直译之则为"其心

意甚轻易。”其造字用意亦正与吾国相同。）“轻读”之字既含有“轻佻”之性，所以“两兔傍地走……安能辨我是雄雌”一段之中，“轻读”之字多于“重读”之字，盖此段为木兰嘲謔同伴之辞，故也。

就上列四诗观之，（关雎，春日醉起言志，采莲曲，木兰辞）足见吾国“轻重律”之格式复杂，实远过于西洋。假如“轻重律”之定义为“同样组织之段落，彼此并立，”一如 Wiehmayer 在其名著 Musikalische Rhythmik und Metrik之中所下者。（譬如西洋诗中◡—，◡—，◡—，◡—，一轻一重同样组织之段落，彼此并立。）则中国古诗中之“轻重律，”势将不能称为真正“轻重律”，因其段落并非同样组织，故也。其结果我们只能称之为“不规则之轻重律”Ametrik。德国学者H.Abert于其所编《音乐词典》之中曾有言曰：吾人今后对于“轻重律”问题，在历史上之“相对性”更应比较从前加以注意，如有必要之时，尚须别立一种“不规则的轻重律之音乐”名称云云。

至于中国诗歌中之可以称为真正“轻重律”者，确与西洋“轻重”律情形相似者，实当首推近体诗。吾于上文曾言，中国近体诗乃系一种“复突后式”Doppel = Trochäus，或“复扬波式”Doppel = Jambus，换言之，即轻重“双双”相间；所以特于西文原名之上，加上一个“复”字。兹将中国近体诗“轻重律”之格式，汇列如下：

I、五言律诗：

（其一）	（其二）
——◡◡	◡◡——◡
◡◡◡——	——◡◡—

◡◡——◡	———◡◡
——◡◡—	◡◡◡——
———◡◡	◡◡——◡
◡◡◡——	——◡◡—
◡◡——◡	———◡◡
——◡◡—	◡◡◡——

Ⅱ、七言律诗

（其一）	（其二）
——◡◡——◡	◡◡———◡◡
◡◡——◡◡—	——◡◡◡——
◡◡———◡◡	——◡◡——◡
——◡◡◡——	◡◡——◡◡—
——◡◡——◡	◡◡———◡◡
◡◡——◡◡—	——◡◡◡——
◡◡———◡◡	——◡◡——◡
——◡◡◡——	◡◡——◡◡—

Ⅲ、五言绝句：

（其一）	（其二）
———◡◡	◡◡——◡
◡◡◡——	——◡◡—
◡◡——◡	———◡◡
——◡◡—	◡◡◡——

Ⅳ、七言绝句：

（其一）	（其二）
——◡◡——◡	◡◡———◡◡
◡◡——◡◡—	——◡◡◡——

◡◡———◡◡　　　——◡◡——◡

——◡◡◡——　　　◡◡——◡◡—

我们细看上表，则律诗之“轻重律”，系两段所组成，第一句至第四句为一段。第五句至第八句又为一段，而且第二段之“轻重律”，全与第一段相同，反之，绝诗则只有一段，并不重复。此所以中国前人所下绝诗定义：所谓绝者截也，犹言将一首律诗截去一半，是也。

不过此处应有两事注意；第一，中国文学术语中，对于律诗平仄，有所谓“一三五不论，二四六分明。”者，换言之，即句中奇数之平仄，可以自由；偶数之平仄，不宜更变。诚然，在中国诗人中喜作“拗体”诗者，并不常守此项规则。（即如李太白之床前明月光一诗，其中第二句之上字，第三句之头字，虽在偶数地位，亦复随意更变。但此种不守规则之事，总算是例外。）第二，通常第一句之第七字，因用韵之故，改用平声。在第一句第二句，第四句，押韵之诗西洋称为Ghasel式，系学自亚拉伯人。但在西洋诗中，用此韵脚格式者究属极少。反之，在我们中国此式却甚流行。关关雎鸠四句，即已采用此种韵脚。吾尝对于此事，研究其原因所在，曾得结论如下：我们知道，美学的原则，系在“复杂之中求统一，统一之中存复杂”。DasSchöne in der Einheit des Mannigfaltigen und im Mannigfaltigen der Einheit zu suchen此外诗中韵脚之关系，恰有如乐中“基音”Tonc之关系；换言之，即是利用此种“韵脚”或“基音，”以使内容复杂之篇章得以维系，成为一个整物。吾国诗歌之“轻重律”既若是复杂，势非在开始之际，即以一韵定其统一基础不可。在西洋古典主义派音乐作品之中，因其

乐中谐和，转调，各事，异常复杂之故，所以开篇第一音，多用本调“基音”或“第五阶”Dominante，（按调中“第五阶”位置之重要，仅次于“基音”一等。）以定其调子基础，使闻者立知该篇系属于何种主调。即在吾国音乐，亦复常以“基音”为“起调毕曲”之音。此正与诗中首句用韵之意相同。但若始终只用一韵，则篇幅较长之作品，实不免过于单调；所以中国古体诗中，复有“转韵”之例，正如西洋音乐中之有“转调”然。转入平韵者，犹如西洋音乐之转入阳调。（或译为“长音阶”此种调子带有一种男性。）反之，转入仄韵者，犹如西洋音乐之转入阴调。（或译为“短音阶，”此种调子，带有一种女性。）近体诗因篇幅甚短之故，所以不必转韵；此又如西洋简单民谣歌曲，多不转调，是也。

现在选录五律（李白送友人，）七律（杜甫秋兴第一首，）五绝（李白忆东山，）七绝（李白清平调第一首，）四篇将其“轻重律”解析如下：

送友人

———◡◡　◡◡◡——　◡◡◡—◡　——◡◡—
青山横北郭　白水绕东城　此地一为别　孤蓬万里征
———◡◡　◡◡◡——　—◡◡—◡　———◡—
浮云游子意　落日故人情　挥手自兹去　萧萧班马鸣

秋兴

◡◡———◡—　———◡◡——
玉露凋伤枫树林　巫山巫峡气萧森
———◡——◡　◡◡——◡◡—
江间波浪兼天涌　塞上风云接地阴

—◡◡——◡◡　　——◡◡◡——

从菊两开他日泪　　孤舟一系故园心

——◡◡——◡　　◡◡——◡◡—

寒衣处处催刀尺　　白帝城高急暮砧

忆 东 山

◡◡——◡　——◡◡—　———◡◡

不见东山久　蔷薇几度花　白云还自散

—◡◡——

明月落谁家

清 平 调

—◡———◡—　　——◡◡◡——

云想衣裳花想容　　春风拂槛露华浓

◡——◡——◡　　◡◡——◡◡—

若非群玉山头见　　会向瑶台月下逢

所谓“一三五不论二四六分明”之例，于上列四诗之中，可以充分看出。在律诗中，第四句“轻重律”之构造，常与第八句之构造相似；前者所以结束前半篇，西洋音乐中称为“半结束”；后者所以结束后半篇，西洋音乐中称为“总结束”。在绝诗中，则只有第四句一度结束。吾人若看上列四诗轻重起伏之势，何等有秩序！何等有意义！近体诗之所以盛于唐朝以及唐诗声调之所以冠绝千古者，无他，因唐朝诗人深得“轻重律”三昧，故也。其所以能得此中三昧者，因中国音乐，唐朝最称发达，故也。

中国之诗学造诣，至唐已达极点，后之来者，颇难为继。于是宋人不得不另辟途径，其手段为何？即将前此一般诗人谨守之“齐偶”原则Symmetrie，加以根本破坏。换言之，

从前诗歌篇法，皆是上下两句，齐整对立；字数多寡，亦复彼此相等；（当然亦有少数例外。）现在词之篇法，不但句子之字数不齐整，即“轻重律”之安排，亦复参差不一。譬如李后主忆江南一词：

忆江南

—◡◡◡◡◡——

多少恨，昨夜梦魂中

—◡◡——◡◡———◡◡——

还似旧时游上苑车如流水马如龙

—◡◡——

花月正春风

其句法之不整齐为何如者！此正与西洋音乐中之有古典主义与罗曼主义两派相同。古典派作品，其句子大都由八个“拍子”Takt所组成。而罗曼派之句子，则有时系五个“拍子”，有时又为七个“拍子”，九个“拍子”，等等，至为不齐。至于词之“轻重律”，则除了两阕组成之作品外，（按两阕组成之作品，后阕之平仄，每与前阕相同，如浪淘沙，是也。）各句组织亦极参差不齐。但不齐之中，亦自有其规律。譬如“花月正春风”五字之“轻重律，”明明是与“昨夜梦魂中”五字之“轻重律”相应；只有第一字之平仄，彼此不同，但“一三五不论，”毋足怪也。此亦系前文所谓“以应作结”之一例。此外，“还似旧时游上苑，车如流水马如龙，”两句，犹有诗的“轻重律”之余痕，此所以吾人尝称“词”为“诗余”也。

宋人对于词之一道，既已登峰造极；于是元人又复无路可走。幸而此时中国戏曲发达，元人乃利用此种机会，提出

三种革新办法，以便与词异趣。（甲）诗词是用文言，曲则多用白话。（乙）诗词偏于叙情Lyrisch，曲则偏于表演Dramatisch。（丙）诗词系纯用“歌唱”Cantabel，曲则“歌唱”与“吟诵”Recitativ并用。（按“歌唱”须依照板眼；“吟诵”则不依板眼，如下列吃糠一曲中之“呕得我”三字，是也。又“吟诵”与“宾白”有别；“宾白”只是说话，并未注有工尺于其旁；而“吟诵”则注有工尺于其旁，不过没有板眼而已。）兹录《琵琶记》中吃糠一曲如下：

吃　糠

—◡◡ ——◡— —◡—
呕得我，肝肠痛，珠泪垂
——◡◡◡—◡◡
喉咙尚兀自牢嘎住
———— ◡—◡◡—◡
阿呀糠吓，你遭砻被舂杵
—◡◡—◡ ◡◡——
筛你簸扬你，吃尽空持
◡◡——◡——◡
好似奴家嗯身狼狈
——◡◡——◡
千辛万苦皆经历
◡—◡◡◡◡
苦人吃著苦味
◡◡—— ◡—◡◡—◡◡
两苦相逢，可知道欲吞不去

上列曲中各字之下，画有〰〰符号者即系“吟

诵”Recitativ，歌者可以不拘板眼。(即或谱中该句之旁，注有板眼符号，如“阿呀糠吓”四字，吾人亦不必严格按照板眼歌唱，方能传神入妙。)我们细看此曲无论“句法”与“轻重律”，均极参差不齐，譬如开始九字之“轻重律”，便有

—◡◡，　——◡，　—◡—，

三种形式，可谓竭其变化之能事。吾国文艺中“轻重律”之演进，至是遂告一段落。自此以后，吾国文人遂只有模仿而无创造，不复再有新体出现。近十余年来，中国文坛因受西洋文学潮流之影响，又有所谓“白话诗”者，以绝对自由为号召。但无论如何自由，若欲作品声调优美，其必须暗受“轻重律”支配之情形，固仍与古无殊也。

至于音乐中之“轻重律”，实与文艺中之“轻重律”相似。中西音乐之不能彼此互懂，即此“轻重律”暗在其中作祟之故。西洋音乐，于谐和，转调，各种，固竭其变化之能事；但在“轻重律”与“节奏”方面，(按“轻重律”系指音之“轻重”而言，“节奏”系指音之“长短”而言。)却较亚非各洲民族为简单。此其故无他，因亚非各洲民族，多系“单音音乐，”未有谐和种种变化，所以不能不在“轻重律”与“节奏”方面设法，以求多增变化之道。诸君不信，试听现在世界各地跳舞场中之“黑人音乐”，(即所谓Jazz音乐者，是也。)其“轻重律”与“节奏”之特别为何如者！犹忆两年前在柏林大学音乐研究室中，试演“黑人音乐”留音片子；未演之前，大学教授先令学生，如遇乐中“应该”重音之处，请拍掌以记之。迨开演之际学生数十人群起拍掌，几无一次恰与“乐中重音”相符者、换言之，学

生拍掌之处，正值“乐中轻音”之处，其困难有如此者！此所以此项“黑人音乐”，至今只有“黑人乐队”能奏得恰到好处。

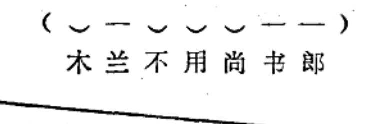
“轻重律”问题，为研究音乐者最困难之问题，同时又是最重要之问题，至今欧洲音乐学者对于此项问题，尚在争论最烈之时，未有一种圆满解决。我因讨论中国诗词曲“轻重律”之便，故特于此处一为提及，他日尚当另作详文，专门研究此类问题。

最后还有一事须加注意即是：无论诗词曲或音乐，均于“轻重律”的重音Metrische Betonung之外，尚有所谓“涨缩律”的重音Dynamische Betonung。前者是专照字之平仄以定重音；后者则系依照句中义意，以定重音，倘若句中意义，该字须用重音，则无论该字是平是仄均须一律应用重音，换言之，“轻重律”至是遂失其效力，一视“涨缩律”为转移。所谓“涨缩律”者，即是各字之音，或者渐渐膨胀以至于“最强”；在音乐中称为Crescendo，其符号为<；“最强”之处并以ff两个字母记之。或者渐渐萎缩以至于“最弱”；在音乐中称为Diminuendo其符号为>；“最弱”之处，可用pp两个字母记之，但可以省去。譬如木兰辞中之“愿为市鞍马，从此替爷征，”二句，即须应用“涨缩律”，其式如下：

（◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ — —）
愿 为 市 鞍 马 从 此 替 爷 征

< 由弱渐强 ff

因为从“昨夜见军帖”起，至“木兰无长兄”止，皆系木兰苦诉伊父名列军役无法解脱之情，其后木兰之感情，乃愈来愈热烈，于是忽下决心，大呼“愿为市鞍马 从此 替 爷征！”颇有一切不顾，决意牺牲之慨。所以我们歌唱此两句之时，应从“愿”字起，其音逐渐膨胀，到了“征”字”，遂达“最强”之点。我们细看该两句之中，其“愿市马此替”五字皆系仄声，本来皆应“轻读”；但现在处于“涨缩律”支配之下，所有平仄皆失其效力，所以我于两旁画一括弧以取消之。反之“木兰不用尚书郎”一句，又应由强渐弱，其式如下：



因为可汗亲问木兰：有何希望？木兰当然不是干干脆脆的回答一声：“木兰不用尚书郎。”换言之，此时木兰乃是儿女情长，思乡念切，表现一种沉思之情形，慢慢的，低声的回答可汗道：“木兰不用尚书郎？”其后继以“愿借明驼千里足，送儿还故乡，”两句，正有如万顷情潮一泻而出；又须应用由弱而强之读法。从“爷娘闻女来”起“轻重律”始回复其效力，换言之，即是平则重读，仄则轻读。要之“涨缩律”系一种宏大波浪，忽而如千仞之峰，忽而又如万丈之谷。反之，“轻重律”则只是一种微波荡漾而已。前者所以表示吾人之热烈情感，后者所以描写精神安定之状态也。

在音乐中亦系如此：譬如 $\frac{2}{4}$ 拍子，照规矩，拍线后第一

个四分音符，须“重音”；第二个四分音符，须“轻音”。但若制曲者一用“涨缩律”，以表示其热烈情感之时，则此种轻重律”之规矩，遂从此取消，其式如下：（谱中—◡两个符号旁边之括弧，即所以表示失其效力之意。）



倘若吾国治诗之人，能于此道加以注意，则其势将使吾国许多古代文艺，平空添上无限新生命！读者如不相信，请自选几首诗歌，依照上述方法泡制，当可发现古人作品之美，多有为吾辈至今加以忽略，未曾尽量领略者！

注：《中国诗词曲之轻重律》成书于一九二九年，写作于柏林，一九三三年上海中华书局印行。

中　国　音　乐　史

自　序

本书，十之七八，系余个人心得。其余材料则取之于国内时贤著作者，十分之一；取之于国外西儒著作者，亦十分之一。在国内时贤著作中，尤以童斐君《中乐寻源》一书，使余得益不少。郑觐文君之《中国音乐史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用。在国外西儒中，则以法人苦朗（Courant）君所著《中国雅乐研究》（Essai historique sur la musique classique es Chinois）一种，最为精博。本书之中，多采其说。此皆余个人对于国内外作者，应致其感谢之意者也。

时人关于中乐之著作，实以西儒所撰者，远较国人自著者为多，为精。此无他，西人科学常识丰富，遇事观察锐利故也。在西洋所谓“汉学家”中，现在尚无以音乐一学为专业者。在西洋一般“音乐学者”中，又无人曾经习过汉文者。上面所述西儒关于中乐之著作，类皆出自彼邦教堂牧师，使馆译官，商人，旅客之手。往往嫌其美中不足。然持与国人自著者相较，固已高出数倍。盖彼辈一方面曾受普通音乐教育；在我国诧为艰深乐理者，在彼邦已成为家常便饭。他方面西洋各种学术发达，易收相得益彰之效；读者诸君如曾阅过拙作《西洋音乐史纲要》一书者，当知音乐史一门，需要其他各科

学术之助，为如何密切者。(见该书卷首)现在一般国内人士，既无享受相当音乐教育之机会；（此刻国内所谓学校音乐，尚无资格与西洋音乐教育，相提无论；）同时，其他各种学术，又均不发达；而音乐一物，更为国人所视为末技小道，不能修洋房，造汽车者；国内音乐同志处此环境之下，安能著出一部可与西儒比美之中国乐史。故现在国内音乐著作界之可悲现象，非国内音乐同志之咎，乃一般社会之罪也。

至于吾人之所以毅然从事乐史研究者，至少当有下列两种理由：（Ⅰ）吾国音乐进化，除律吕一事外，殆难与西洋音乐进化同日而语。但吾人既相信“音乐作品”，与其他文学一样，须建筑于“民族性”之上，不能强以西乐代庖，则吾人对于“国乐”产生之道，势不能不特别努力。而最能促成“国乐”产生者，殆莫过于整理中国乐史。盖国内虽有富于音乐天才之人，虽有曾受西乐教育之士；但是若无本国音乐材料，（乐理及作品等等），以作彼辈观摩探讨之用，则至多只能造成一位“西洋音乐家”而已。于“国乐”前途，仍无何等帮助。而现在西洋之大音乐家，固已成千累万，又何须添此一位黄面黑发之“西洋音乐家”？倘吾国音乐史料，有相当整理；则国内音乐同志，便可运其天才，用其技术，（制谱技术），以创造伟大“国乐”，侪于国际乐界而无愧。盖能创制作品者，不必具有整理史料之学力；能整理史料者，又不必具有创造天才也。而余个人终身学业，则只能以整理史料一事自励。至于实际创造“国乐”，则有待来者。（Ⅱ）国人饱受物质主义影响，多以自然科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学，只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于吾国生产方面，有所促进；而不能使吾民族精

神为之团结。因民族精神一事，非片面的理智发达，或片面的物质美满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导方可，尤其是先民文化遗产，最足引起“民族自觉”之心。音乐史，亦先民文化遗产之一也。其于陶铸“民族独立思想”之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之“快邮代电”也。

又吾国历史一学，向来比较其他各学发达。但在事实上，亦只有“史匠”，而少“史学家”。（如司马迁之流乃系凤毛麟角，不可多得）。只有“挂账式”的史书，而无“谈进化”的著述。从前《纪事本末》一类书籍，近于言“进化”矣；但亦只限于该“事”之本末，而于当时社会环境情形，却多不作深刻探讨。此与近代西洋治“历史学”者大异。譬如吾辈治西洋乐史，凡研究某人作品，必须先研究当时政治，宗教，风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等；然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也。至于吾国历代史书乐志，类多大谈律吕，空论乐章文辞，不载音乐调子，乐器图画；诚有如明末朱载堉所谓：“前贤多不留心于此，其以为深者，竊薄自画，而讨论不来；其以为浅者，鄙俚斯嫌，而润色不出。故于论数目尺寸，声调腔谱处，率删去。此则史家之通弊也。”直至今日，其弊犹未一改。譬如近人张尔田君所编《清史稿乐志》八卷。其中便有五卷，专载似通非通之“台阁体”乐章文辞；而于有清一代盛行之昆曲京戏，则闭口不提。至于音乐调子及乐器图画，则更不屑附载矣。故此种《乐志》，只能代表有清一代宫中庙中之乐，不足以代表最近三百年来之中华民族音乐也。

余在国外，深得良师益友之助，颇较国内音乐同志受益

机会为多。但在他方面，国外所藏中国音乐书谱，又远不如国内所藏之富。柏林国立图书馆，虽藏中国音乐书籍不少，该馆当局对余，虽亦十分优待；（譬如该馆未有凌廷堪《燕乐考原》一书，特由该馆东方部长侯洒教授（Prof. Hülle），向南德意志闵兴（München）图书馆，函借来此，其情至为可感。）但余对于吾国古代音乐书谱，所见终属不多。余甚望国内音乐同志，能补余此种缺陷；多读国内旧藏，仿余治学方法，再作成一部精而且详之《中国音乐史》。而且余留德十余年，皆系卖文为活，自食其力；即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果。国内同志生活情形，既不如余在此间之紧张；或者多有时间探讨，亦未可知，因读中国旧籍，往往纠纷错乱情形，数月不能得一解决故也。此外，西洋“汉学家”对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理，云云。余甚望国内同志，能一洗此种奇耻大辱！

中华民国二十年二月二十六日王光祈序于柏林国立图书馆。

中国音乐史目次

中　国　音　乐　史

第一章　　编纂本书之原因

作者于其所著《西洋音乐史纲要》之内，曾引柏林大学教授仙灵(Schering)之言；谓欧洲现在音乐历史工作，尚未达到编纂《西洋音乐通史》之程度。此时必须先用全力，从事"零碎工作"，云云。其实西洋音乐文献之富，西洋学者著述之勤，已非我们这一般生自"礼乐之邦"的人，所能想象。每个大图书馆之中，皆设有音乐一部，所藏音乐书籍，动辄数十万册以上。即各家著名音乐书店，其所出音乐书谱，亦往往超过数万以上。专就德国二十三个国立"普通大学"(Universität)而论，盖无不设有音乐一系。甚至于国立"工业专门大学"之中，亦有附设《音乐历史讲座》之举。此外还有许多国立"音乐专门大学，"（专习"应用音乐学，"如吹奏，歌唱，制谱，之类；与"普通大学音乐系"之注重"音乐历史""音乐科学"者，不同。）私立音乐学院，对于"音乐史"一项，亦无不列入必修科目。即以柏林大学音乐系而言，便有教授十余人，学生二百余人；终年埋

首于此，研究不遗余力。而西洋音乐史一科之成为有系统的学术，亦已有一二百年之久。其间对于许多古代作品，业已先后整理出来。然而上述柏林大学教授仙灵（Schering）氏，犹有“编纂西洋音乐通史，现在尚嫌程度不够”之感想，而吾国今日音乐文献，如此不备；音乐人材，如此缺乏；竟欲握笔编纂《中国音乐通史》一书；世上滑稽之事，殆未有过于此者矣！

但余明知其为滑稽，而又居然大胆握笔草此者，亦自有其原因。第一，本书之作，系欲将整理中国音乐史料之方法，提出讨论。譬如我们计算律管，应用何种物理公式；采用音乐史料，应用何种鉴别方法之类，其中一部分，实系属于“音乐常识”之范围，业已超出“音乐历史”之界限。但在吾国今日音乐常识如此缺乏之际，此种办法，似不可少。第二，本书之作，系欲将中国音乐历史上之各种重要问题，至今尚无圆满解决者，一一指出。我们现在既无能力，作成一部“进化线索完全衔接”之《中国音乐通史》；则只好将此种“不能衔接”之处，一一指明，以待后人研究。将来“零碎工作”既多，或可渐将此种缺陷，一一加以弥补。第三，余个人年来关于中国音乐历史之“零碎工作”，著成中文德文者，亦已有若干种。此外，西洋学者关于中国音乐历史之撰述数十种以及国内时贤著作数种，亦多有精到可采，或错误宜正之处。余乃欲藉此机会，将其联络起来，成为一种较有统系之音乐历史；以免各种材料散在各处，为国内学子所不易收集。

惟余身居海外，箧中藏书无多；柏林国立图书馆中，所藏原版中国音乐书籍以及西人关于中乐之著述为数虽亦不少；但许多重要中国乐书乐谱，亦复无法觅阅。而且本书撰

述期间，为时太短，——因为个人经济问题的关系——其势亦不能详而且备。只好俟诸异日归国之后，再为弥补此项缺点而已。

注：

《中国音乐史》分上下两册，成书于一九三一年，在柏林写成。一九三四年由中华书局印行。为中华百科丛书之一。

西洋音乐史纲要

提纲挈领

本书内容，系以历代西洋音乐“作品结构”进化为主；旁及乐器，乐制，字谱，线谱，各种沿革。因“作品结构”一事，在西洋音乐史中，最关重要；但亦最为复杂，最不易解故也。至于书中所举作家，亦仅以有关一代乐式变迁，或一代乐风盛衰者为限。其余次要人物，则一概不录。又各位作家生平，亦因本书篇幅所限之故，只得从略；读者如欲详知其为人，请一查各国所出《音乐辞典》，便可一目了然。本来，谈谈各大作家生平，讲讲各种音乐主义，在著者固可“奋笔直书，不加思索”；在阅者亦可“一气读完，不费脑力。”但如此轻而易举之事，实非国内读者所希望于我，亦非我所希望于国内读者！我们无论研究任何学问，均应以九牛二虎之力从事，始能稍有所获。大凡素不研究学问之人，根本不知道有所谓“问题”。若研究学问而不深，则亦不知道“问题有如许之多”。西洋学者研究学问，往往对于一个极小之问题，不惜以毕生之精力从事。在旁观者视之，固属极为可笑。但西洋学术之进步，即全在于此。我近来亦觉得“研究学问”是一种“奢侈行为”，尤其是我们这一般饱受

经济压迫的穷学生。往往因为解决一个小小问题之故，不惜挨饿数日为之，真是“极不经济。”但是，假如我们人类，除了“吃饭穿衣睡觉交媾”四事之外，尚有所谓“精神生活”；除了大声呐喊“打倒帝国主义”之外，尚有所谓“学术竞争”；则此种“奢侈行为，”又似乎在“必不可少”之列。我脑中所想像之“本书读者”，皆系与我一样的“笨”，一样的“不识时务”，一样的“焦头烂额死而无悔”。因此之故，本书所选材料，皆非“不费力”所能看懂的；亦非看了一遍，便可“置之高阁”的。本书选材，既以“重要问题”为主，而不问其“烫手”与否；诚恐读者因此过于感着困难，乃先作“提纲挈领”一篇，以为引导。

本书系将西洋音乐进化，分作四个时代：（一）单音音乐流行时代。系自上古至西历纪元后九〇〇年左右。其时每种音乐作品，皆系只有“一个调子”。其音节有如一根“曲线”，陆续蜿蜒而进。即或偶有数人合奏合唱，而彼此所奏所唱之音，亦复完全相同。（或相差一个音级，略如吾国所谓“高吹低唱”之类）。（二）复音音乐流行时代。约自纪元后九〇〇年至一六〇〇年左右。其时每种音乐作品，多系“数个异调”，同时并发。各自独立向前进行，有如黄河、扬子江、珠江三条大水，并流而下，组成一个“锦绣山河”，一幅“平面画”。彼此之间，十分谐和，大有“相得益彰”之美。倘若诸君不信，请将中国地图一幅，悬之于壁，然后用眼，从西往东看去，便知上述三条大水并流之美如何。（三）主音伴音分立时代。约自一六〇〇年至一七五〇年左右。其时每种音乐作品，虽亦系“数种异音”，同时并发。但其中只有一音为“主”，（或二音四音为主）；其余同时

并鸣之各音，只算是一种“陪伴”。譬如吴道子画嘉陵江八百里一图；两岸之上，虽亦不少山树楼台，为之“点缀”；但“主人翁”终是只有一条嘉陵江，其余各物只算一种“陪伴”，以衬其美而已。（四）主音伴音混合时代。约自一七五〇年至现代。其时每种音乐作品，虽亦系主音伴音同时并鸣，但不复再如从前之各自分立进行，而系将其混在一处。换言之，从前山树楼台，只在两旁岸上，界限甚为分明。现在则此项山树楼台，忽在岸上，忽而又在水中。究竟谁为主体，则非知音之人，殆莫能辨。再痛快说一句，从前是“白米饭与荷包蛋”；蛋自蛋（主音），饭自饭（伴音）。现在，则是“蛋炒饭”，彼此混在一处。若非善食之人，势难领略其滋味。至于我们中国音乐现在进化的阶级，大体上尚滞留于单音音乐时代。即或偶有伴音之用，亦复极为简单，不能与西洋近代音乐，相提并论。故我们中国音乐同志，对于西洋此种音乐“作品结构”之进化情形，尤宜特别加以注意。兹再将各时代中之各种重要进化，列表述之如下：

（一）单音音乐流行时代（自上古至西历纪元后九〇〇年左右。）

（1）上古文明各国音乐之初兴。（埃及、亚西里亚、巴比伦等国。）

（2）希腊音乐之发达。（理论与应用，皆臻上乘。）

（3）初期基督教堂音乐。（变希腊“长短原则”为“轻重原则”。）

（4）格里哥乐歌。（为近代天主教堂乐歌之祖。）

（二）复音音乐流行时代（约自九〇〇年至一六〇〇年左右。）

（1）初期复音音乐：阿尔港鲁（Organum）抵时康都（Discantus）伏波洞（Fauxbourdon）。（其同时合唱之各音，皆系照例加上，有一定形式。）

（2）次期复音音乐：孔睹克都（Conductus），摩塔都（Motetus），绒朵（Rondeau）康洛（Kanon）。（其同时合唱之各音，系由作者自由选择与支配。）

（3）法国骑士歌曲之突兴。

（4）意大利佛鲁冷池地方之“新乐运动”Ars nova。（其作品种类为：马队喀〔Madrigal〕，把那台〔Ballata〕，喀车阿〔Caccia〕，等等。其特色在唱与奏同时并行。）

（5）荷兰乐派之崛起。（从“第二荷兰乐派”起，发明“自由模仿的歌乐”。而且只是“唱而不奏”，称为“纯粹复音歌乐。”）

（6）罗马乐派之成立。（其领袖为拔纳斯推拿〔Palastrina〕。其作品之中，尽将“器乐调法”遗痕，完全铲除。称为“绝对纯粹复音歌乐”。）

（7）威尼斯乐派之贡献。（发明两个“歌队”合唱之法。促成“器乐”之进步。其作品种类为锐扯喀〔Ricercar〕，康处乃〔Kanzone〕，妥克塔〔Toccata〕。）

（8）近世西洋乐理之萌芽。（发明谐和原理等等。）

（9）近代西洋乐谱之逐渐成立。

（三）主音伴音分立时代。（约自一六〇〇年至一七五〇年左右。）

（1）西洋歌剧之起源。（佛鲁冷池派，威尼斯派，法兰西派，乃阿坡派。）

（2）近代西洋器乐之进化。（其作品种类为：琐那台〔Sonata〕生风里〔Sinfonia〕，空澈提〔Concerto〕，舒怡塔〔Suite〕。）

（3）近代西洋乐器之进步。（钢琴、提琴等等。）

（4）近世教堂音乐之主要作品种类：如阿那土锐五模（Oratorium）拔舍勇（Passion），康塔塔（Cantata）之类。

（5）近世西洋乐理之确立。（如十二平均律之成立，谐和学之完成等等。）

（四）主音伴音混合时代。

（1）近代西洋歌剧之发达。（自古鹿垓〔Gluck〕氏改革到瓦庚来Wagner氏完成。）

（2）近代西洋器乐之完成。（维也纳三杰。）

（3）近代西洋诗乐之繁盛。（许伯提〔Schubert〕薛曼〔Schumann〕等等作品。）

（4）西洋音乐中各种主义之风起云涌。（如古典主义，罗曼主义，印象主义，表现主义之类。）

（5）无主音乐之产生。（主张废去“基音”之制。）

（6）近世西洋“音乐科学”之发达。（如“音学”，“音乐史”，之类。）

中华民国十九年十一月十日王光祈识于柏林国立图书馆音乐部。

西洋音乐史纲要卷上目次

西洋音乐史纲要

上　卷

第一章　绪　　言

第一节　治音乐史之方法

（1）**英雄主义与时势主义。**前者主张，一代音乐之盛衰，全以有无“伟大作家”为转移。此种“伟大作家”，或集前代大成，或者另创新意，要皆具有左右一世之魄力，所谓“英雄造时势”是也。后者则主张，大凡一位“伟大作家”之产生，皆系由于当时环境使然；为此环境所支配所造

成之人材，原不止几个“有名作家”；实有许多“无名英雄”，奋斗其间。换言之，“伟大作家”实受了当世潮流与同时人物之影响，所以有此成绩；殆所谓“时势造英雄”者是也。其结果，主张“英雄主义”的人，编纂音乐历史之时；最喜于每代之中，抬出几个“伟大作家”，以作代表。而其余“无名英雄”，则只附笔及之，或者竟自略而不述。而且对于当时环境背景，多不甚注意；彷佛“伟大作家”皆系一些天生圣人；所有一切庄严灿烂世界，皆由此二三天才凭空创造出来的。反之，主张“时势主义”的人，对于“伟大作家，”虽亦与以相当重要地位；但同时对于环境背景，以及无名英雄，却极加以注意；不让“伟大作家”独出风头。近代西洋音乐史之叙述方法，颇有由“英雄主义”移到“时势主义”之趋向。但“时势主义”之叙述方法，往往过于“科学式”一点；不如“英雄主义”之“小说式”的写法，容易引起读者兴趣。因此西洋音乐历史家，于著述之前，必先决定，此书究为何种读者而写？如为“专门家”而著，则不妨偏重“时势主义”。如为“普通人”而作，则不妨偏重“英雄主义”。至于余著此书，则兼采两种主义，以使读者渐入“科学式”治学之门，同时又能感着若干兴趣，有如阅看小说一样。我国关于音乐史一类书籍，虽尚未有精善之作；但就历代论诗论文论画之书而言，殆无不全采“英雄主义”。譬如言诗则举李（太白）杜（工部），言文则举韩（昌黎）柳（子厚），言山水画则举李（思训）王（右丞）；而对于时代背景，却极少注意，即其例也。

（2）**偏重理论与偏重实用。** 偏重理论者，譬如对于“律”如何定，“调”如何造，以至于历代音乐之与天文风

俗政治鬼神，如何发生关系，无不详细叙述。而独对于历代作品内容，与实际演奏手续，却略而不言。欧洲十八世纪以前之音乐历史书籍，即犯此种毛病，正与中国相同。我们知道：中国二十四史之内，多有《律历志礼乐志》诸篇之列入，常将天文时令政治风俗，混在一起，讲得“不亦乐乎”。而独对于当时重要乐谱，却不附入一二。其实只是乐谱，尚嫌不够；因为当时唱奏之人，往往于正谱之外，尚自由加入一些特别“花腔”或“手法”进去。其结果实际唱奏之调，与谱上所写之调，不必尽同。直至今日，中国音乐犹未一改此风。（西洋音乐，在十八世纪以前，亦系任凭唱奏者，加入“花腔”。但最近一二百年来，已绝对禁止矣）。因此之故，我们中国古代音乐，遂完全丧失，只余下一些纸上空谈。其实不但中国古人著作，犯此毛病；即一般时贤近作，亦复未免此弊。譬如郑觐文君之《中国音乐史》；言作品则不附乐谱；讲乐器则不附图画，正与郑昶君所著之《中国画学全史》，不附一幅古代名画者相同；均可谓为美中不足者也。至于西洋近代音乐历史家，则皆有由“偏重理论”趋向“偏重实用”之势。是以近一百年来，翻印古代作品，不可胜计；收藏古代乐器，动辄数千。即研究“比较音乐学”，亦注重搜罗留音片子。（譬如柏林大学，即有此项片子一万种以上。）实际考其唱奏之法，对于其他一切喜引亚当爱娃或伏羲女娲之荒唐故事，以证明音乐起源者，均在根本反对之列。

（3）**注重部分与顾及全体。** 西洋音乐文献，浩如烟海；实无一位音乐历史家，胆敢包办。因此之故，西洋大学教授，或终身只研究某个时代之音乐历史，（譬如上古时代，中古时代，文艺复兴时代，十八世纪，十九世纪之类。）

或终身只研究音乐历史中之某项门类。（譬如专研究古代乐器，古代乐谱符号，古代民谣，古代音乐美学，古代作品组织之类。）类皆自少至老，无日或断，然后始有若干成绩。因此，彼辈编纂音乐通史，亦往往易犯轻此重彼之弊。譬如专研究“乐器史”的人，遂不免于通史之中，对于乐器一章特详；对于其他各章，则随便草率了事。其结果遂不免注重部分，忽略全体。所以柏林大学音乐教授仙灵（Schering）尝言：现在欧洲方面，尚未达到编纂《音乐通史》之程度。此刻只能从事“零碎工作”至多只能修《分类音乐史》；以待将来有伟大音乐历史家出现，然后再行采取各种研究成绩，编成通史云云。其实欧洲音乐书谱，每一图书馆中，辄收藏至数十万册以上。即就业已修成之音乐通史而论，亦有数百种之多。音乐词典亦复为数甚多；其篇幅众多者，每部恒十余厚册。而各位大学音乐教授，除其专长外，对于普通音乐常识，亦复十分丰富。然而欧人犹自谓编纂通史之期，尚未成熟。而吾国历代音乐书谱之散佚，零碎工作之稀少，音乐学者之缺乏，较之欧洲实有天渊之别。则《中国音乐通史》之编纂，如欲望其既详且善，恐非一二百年后，不足以语此也。

（4）**只讲形式与专讲内容。** 西洋在古代希腊之时，关于“音乐美学”，即有“形式”与“内容”两派之争。此问题一直争到而今，还未解决。“内容派”以为音乐是作者内心的表现，同时亦可以之感化听者之心。反之，“形式派”则谓音乐之美，全在其抑扬轻重疾徐，以及句法篇法组织得好。换言之，只是一种形式上的关系，只可以刺激我们耳部，得到一种美的感觉。什么表现内心，感化人心，都是一些废话。因此之故，只讲“形式”之音乐历史家，于其叙述之时，则

将历代乐式进化，譬如由“单音”如何进而为“复音”，由“复音”如何进而为“主音”之情形；又如某种乐器，最初形式如何，其后变迁如何之类，尽量考求。彷佛著《中国文学史》的人，只谈由“五言”如何进而为“七言”，更如何进而为“词”进而为“曲”，一样。反之，专讲“内容”的音乐历史家，则谓“形式”只算一种糟粕，而“内容”实为精华。故其叙述也，亦偏重历代音乐思潮之变迁。譬如古典主义，罗曼主义之类。彷佛谈中国文学者，只论王孟韦柳如何超逸闲静，以及李杜如何雄壮，温李如何纤艳之类。再举一个例，“形式派”有如中国的“汉儒”，而“内容派”则有如中国的“宋儒”。但此事乃哲学上之重要问题，殊非一时片言可以解决者。本书著者为使读者明了西洋音乐进化之大体情形起见，此后对于“形式”及“内容”两面，均当同时顾及，以免偏激。

（5）**时代思潮与音乐进化**。从前研究音乐历史的人，只在音乐材料之中找生活。但音乐为一民族，一时代思想之表现，倘若对于该民族该时代音乐以外之各种思潮，不能尽量了解，则对于该民族该时代之音乐，亦不能尽量领悟。因之，研究音乐历史的人，必须同时注意其他各种历史。从前中国的学者，尝以一手包办各种学问，自天文地理政治经济以至于医药卜算；诚然不是一个办法。但若专治一艺，不问其他；亦复不是一个办法。因此之故，我们涉历其他各种历史，宜以有关音乐进化（直接的或间接的）者为限；譬如美术史政治史宗教史哲学史之类。复次，对于此类历史，只须“涉历”，不必“研究”。好在现代学术，注重分工，每种历史，皆有专门著作；我们只须选其内容精善者，一读可也。

第二节　音乐史之种类

（1）**普通音乐史**。其内容，皆系上自远古，下迄近世，将历代音乐进化源流，作一概括的叙述。对于音乐上之派别国别，尤为再三致意。务使读者能得其进化线索。欧洲此项普通音乐史，为数至众，大约为“专门家”而作的，往往艰深难读，且篇幅甚多。反之，为“普通人”而作的，则甚浅显易阅，且篇幅亦较少。因之初学之人，总以先读浅的，后读深的为是。

（2）**乐器史**。　其内容，均系专讲历代乐器之进化。欧洲各大都市，多有“乐器博物馆”之设。譬如柏林一馆，所藏乐器之数，即有三千种以上。主持馆事之人，类皆硕学宏儒，以终身研究乐器进化为志者。欧洲出版之《乐器史》，《乐器词典》等书，大概皆成于此辈之手。

（3）**乐谱史**。　其内容，均系研究历代乐谱符号（如字谱，五线谱之类，）之进化。治此学者，有如吾国之“金石家”然。举凡一点一画之变迁源流，无不为之考正。譬如柏林大学教授兼任国立图书馆音乐部长 Wolf 氏，即以此学有名于世。自彼研究成功后，于是西洋十五十六世纪以前之音乐，遂完全另变一副面目。其关系有如此重要者！

（4）**乐理史**。　其内容，均系研究历代乐理之进化源流，譬如“乐制”如何变迁，“谐和学”如何演进之类。

（5）**音乐作品种类史**。　譬如《房中乐》如何进化，“歌剧”如何发展之类。德国大书店，常有此种《分史丛书》之刊行；每门皆由专家担任。盖欧洲音乐文献，汗牛充栋；即如《房中乐》一种，便有数万册以上，皆非用“皓首穷经”之功，不能有所成就故也。又德国各大音乐书店，其历

史往往在一二百年以外；每家所出音乐书谱，无虑数万；即此一端，已可想见西洋音乐文献之如何丰富矣。

（6）**音乐哲学史**。其内容，均系叙述历代音乐观念之变迁，以及历代大哲学家对于音乐之见解。

（7）**音乐家传记**。所谓音乐家，系指制谱者或唱奏者而言。其中尤以制谱者最为重要。已故柏林大学教授Abert曾言：历史上各大音乐家传记，每三十年必须重修一次。盖三十年之中，所发现的新材料，与所获得的新见解，又不知凡几故也。即此一例，吾人已可想见西洋《音乐家传记》之如何层出不穷矣。

第三节　与音乐史有关之各种学术

（1）**美学**。“美学”（Ästhetik）为哲学之一部；专研究音乐一方面者为“音乐美学”。但研究音乐史的人，不仅须读“音乐美学”而已，而且对于“普通美学”，亦必加以研究，否则不能贯一融通。

（2）**物理学**。研究乐器，处处与“音学”（Akustik）有关。按即吾国普通《物理教科书》中所谓“声学”者是也。惟教科书中之“声学”一篇，未免太少，不敷应用，必须参考“音学”专著方可。

（3）**生理学**。音乐一事，言“唱”则与“喉头”有关；言“听”则与“耳觉”有关；言“奏”则与“手臂”有关；皆非略知解剖之学不可。我在数年前，曾从柏林国立医院耳科部长协法尔（Schaefer）教授，研究“耳朵”“喉管”解剖之学半年，此亦为吾辈从事“音乐历史”者所必修之科也。

（4）**心理学**。于普通心理学之外，对于“声音心理学”（Tonpsychologie）与“音乐心理学”（Musikpsychologie），尤不可不加以研究。

（5）**文字学**。研究音乐历史的人，常与古书古谱有关。对于现代“文字学”（Philologie，或译为语言学）的治学方法，不可不知。

（6）**美术史**。如绘画史，雕刻史，建筑史，文学史之类，在在均与历代音乐思潮有关。

（7）**文化史**。如各民族文化史之类。

（8）**政治史**。如普通政治史之类。

（9）**宗教史**。如各种宗教历史之类。

（10）**哲学史**。如历代哲学思潮之类。

（11）**奏乐技能**。研究音乐历史的人，固不必登台献技；但至少亦必能奏一二种乐器方可。

（12）**普通音乐常识**。如“谐和学”（Harmonielehre），“对谱学”（Kontrapunkt），“乐器学”（Instrumentenkunde），“节奏学”（Rhythmik）之类。

问题

（1）假如有人请你编纂一部《中国音乐通史》，你将先从何处下手？

（2）据你的意见，各种音乐史中，以何种为最难修？

（3）与音乐史有关之各种学术种类，既如彼之多，你觉得应从何种下手？以便早日即可看懂一点《普通音乐史》。

参考书

（1）Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 2.

Aufl. 1930, Berlin.

(2) Dickinson, The Study of the History of Music, 1920.

(3) Woollett Histoire de la musique depuis l'antiquitè Jusqùà nos jours 1909—1924.

(4) 王光祈：《西洋乐器提要》，上海中华书局出版，民国十七年。

(5) 王光祈：《西洋制谱学提要》，出版处同上，民国十八年。

(6) 王光祈：《对谱音乐》出版处同上。

(7) 王光祈：《西洋音乐进化论》，出版处同上，民国十三年。

(8) 王光祈：《西洋音乐与戏剧》，出版处同上，民国十四年。

(9) 王光祈：《西洋音乐与诗歌》，出版处同上，民国十三年。

(10) 王光祈：《东西乐制之研究》，出版处同上，民国十五年。

(11) 王光祈：《音学》，上海启智书局出版，民国十九年。

(12) Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1928, London.

(13) Riemanns Musiklexikon, 1929, Berlin.

(14) Lavignac, Encyclopedie de la musi que, Paris.

(15) Brenet, Dictionnaire pratique et historique de la musique, 1925.

按本书所录参考书，系为读者自由参考之用。惟所举范围太广，实非本书篇幅所许。兹但举英德法文《普通历史》及《词典》一二，以及中国出版之拙著关于西乐常识书籍若干而已。

以上所举英德法文籍，虽只七种，但其价值已在国币六七百元左右。倘若国内图书馆或学校不能代为购备，恐非普通私人经济能力所能胜任也。

注：《西洋音乐史纲要》分上下两卷，成书于一九三〇年，在柏林写成。一九三七年由中华书局印行，一九四一年再版。为中华百科丛书之一。

通　　信

江西省推行音乐教育委员会诸先生大鉴：承赠《音乐教育》月刊数册，均已收到，谢谢。诸君子热心提倡音乐教育，至为佩仰。窃念吾国音乐衰微，并“笔能达意”四字，亦未办到。（吾国文学及绘画皆已办到“笔能达意”，之境）则制谱何从着手？更谈不到古典，罗曼，印象，表现，各种主义。因此，光祈以为，欲造“国乐”，必须注意下列三事：

第一，对于音乐各种要素，（如主调，谐和，节奏，轻重张缩〔Dynamik〕乐器音色之类，）之表情方法，一一加以研究。西洋讨论此事之书籍，多属于“音乐美学”一类。

第二，搜集国内音乐材料，以供制谱者之参考。其进行方法有二：（甲）用“自备留音片采音机”一架，旅行各省，遇有民歌，即将其制成片子。然后再由片子，录成五线谱。此种采音机，价值不贵，手续简单。西洋研究“比较音乐学”者多用之。(乙)整理旧谱。吾国音乐文献，以琴谱及昆曲较多。琴谱中以《天闻阁琴谱》收罗最富。宜将其一一译为五线谱。拙著《翻译琴谱之研究》（中华书局出版）其中错误之处虽不能免，但翻译之时，却可略为帮助。在昆曲中以《纳书楹曲谱》及《集成曲谱》（商务书馆出版）两书为

最善亦宜译为五线谱，以供参考。仆近有德文著作一册，讨论昆曲音乐，将来当译为中文，以求教于国人。

第三，对于乐制及乐器各音，须有划一办法。无论采"十二平均律制"，或"弦上三分损益法"，（"管上三分损益法"不宜用，因所得结果太复杂之故）均须全国划一进行方可。拙著《中国音乐史大纲》，（中华书局行将出版）对于乐制一事，曾有详细讨论。乐制既定，然后制造乐器，始有标准。而采用谐和之举，亦以所采乐制为转移。

以上所举各事，"音乐家"及"音乐学者"，宜分头进行，始能收效，仆虽离国十四年，但对于国内音乐事业之荣枯，极为关心。得阅贵刊，不胜欣慰。耑此为复，敬颁著祺

王光祈上言　五月一日寄于德国莱茵河畔波恩大学

注：本文原载1934年《音乐教育》第二卷第八期。

论中国古典歌剧

王 光 祈

（中国成都）

博士论文

波恩弗里德里希·威廉大学哲学院批准

1934年 日内瓦

（德文本扉页）

论中国古典歌剧

目　　录

附　录（一）：三十本最著名的古典戏曲内容介绍

16、《紫钗记》
17、《狮吼记》
18、《窦娥冤》
19、《红梨记》
20、《燕子笺》
21、《西楼记》
22、《一捧雪》
23、《占花魁》
24、《风筝误》
25、《醉菩提》
26、《长生殿》
27、《桃花扇》
28、《西厢记》
29、《蝴蝶梦》
30、《四弦秋》

（二）：作者生平简介

前　　言

本文系作者在留欧期间所作。由于本文是以欧洲读者为对象的，所以，有些在欧洲无人知晓的事情就解释得十分详尽。尽管本文是以我多年悉心研究的中国史料作为依据，但就方法而言，还是受到了欧洲的影响。这一点要感谢教授席德迈尔（Schiedermair）和霍恩博斯特尔（Hornbostel）两位先生。汉学部分由教授施密特（Schmitt）先生作了详细的审核，为此特致谢意。此外，还应该衷心感谢内夫（Neef）博士，他为我的论文作了德语文字上的润色；还有菲尔曼（Füllmann）先生，他为我把文内的谱例与所涉及的“高亭公司”的唱片作了认真仔细的比较对照。

王光祈

1934年12月于波恩

1934年6月6日口试
主试：教授路德维希·席德迈尔博士
付试：教授埃里希·施密特博士

本論文经科学、艺术和国民教育部部长先生批准，发表于日内瓦《东方和西方》（Orient et Occident）杂志。

论中国古典歌剧

（1530——1860）

王光祈

（波恩大学讲师）

绪论

欧文文献

中国戏曲① 的发展可分为三个阶段。第一阶段：先古典戏曲，约始于公元1250年，止于1530年。遗憾的是我们只掌握了这一阶段的部分剧本，而乐曲则根本没有。第二阶段：古典戏曲②，约始于1530年，止于1860年。现存有这一阶段的大量剧本和曲谱。目前，这些剧目已不在舞台上演出，只是偶然由一些业余爱好者们演出了。第三阶段：现代戏曲，约始于1860年，直至现今。目前，这一部分戏典仍然占据着中国舞台。

十九世纪的欧洲文献中有关中国戏曲的报导寥寥无几。

①此处作者仍用“Oper”一词，但所论纯属中国戏曲，故译为“戏曲”，而将标题之“Oper”一字，保留译为“歌剧”——译注

②“古典”一词只与“现代”一词相对而言，并非是风格的名称——原注，下同。

如：巴赞的《中国戏剧》（Le théâtre chinois von Bazin,1838）；巴赞的《元朝的百年》（Le siécle des Youen von Bazin,1854）；程基东（音译）的《中国戏剧》（Le théâtre chinois von Tcheng Kitong, 1886）；戈特沙尔的《中国人的剧场和戏曲》（Das Theater und Drama der Chinesen von Gottschall,1887）；斯坦顿的《中国戏曲》（The Chinese drama von stanton, 1889）；雅各布雷夫的《中国戏剧》（Théâtre chinois von Jacobleff,1922）。直到1926年，才由法国人苏利埃·德·莫朗（Konsul george Soulie′ de Morant）出版了《中国现代戏剧和音乐》（Théâtre et Musique modernes en Chine），于1930年由英国邮局职员阿尔林顿（L. C. Arlington）出版了《中国戏曲》（The Chinese Drama）两书。但是，这两部巨著，仍然只限于现代戏曲。所以，依据我多年从事研究的中文资料来撰写一篇关于古典戏曲的论文看来是十分必要的。因为先古典戏曲的音乐不曾流传下来，所以，出于这一原因，本文只能介绍中国戏曲的整个发展概貌。

以前，中国人把Drama一词仅仅理解为戏曲① 的一种形式，即有演唱，有音乐的一种戏剧。纯粹的“话剧”从未有过。在欧洲的汉学家中没有音乐家，在欧洲音乐家中又没有

---

①在中国古典戏曲音乐中，对戏曲剧本的自然语调与词义和戏剧性的情节二者，人们更注重前者。除此之外，欧洲“歌剧”（Oper）这一名词适用于中国戏曲。因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，它也试图把唱段、吟诵、道白和乐队伴奏统一在紧密的结构之中。

汉学家。这一情况为欧洲人研究中国戏曲增添了不少困难。尽管如此，上述两部著作仍然得到了广泛的承认。为了使读者能够在该两部书中迅速找出本文未加研讨之处，我在此将两书的内容作一简介。

1、《中国现代戏剧和音乐》，苏里埃·德·莫朗著（1926年巴黎版，195页，17幅插图；科隆大学戏剧学研究所藏，Th27Nr.50.）

内容：

绪论

第一章、剧场

第二章、表演者和歌唱者

第三章、脚本

第四章、音乐

第五章、音乐

谱例

1）、各剧目中动机的运用

2）、根据中国百代公司的唱片记录的谱例

3）、钢琴和声谱

最使我们感兴趣的是书中的谱例。除了前奏、间奏和引子（作者称之为“主导动机”），我们还看到选出自三本现代戏曲的四个谱例。另外，以加亚尔（A.Gailhard)配上和声的七首钢琴曲来作为该书的结束，看来是多余的。关于这一点，教授霍恩博斯特尔先生也曾同我谈起过，认为应该删去。

2）、《中国戏曲》，L.C.阿尔林顿著（1930年上海版，177页，155幅整页彩色插图；科隆大学戏剧学研究所藏，Th27Nr.24）。

目录：

绪论

第一章：一次中国的演出；戏曲的起源；提线木偶戏；皮影戏；各戏种的风格

第二章：器乐

第三章：乐队和舞台

第四章：演员的训练、薪水及其地位

第五章：假面，传统道具

第六章：节目，神，迷信

第七章：中国的演员，男角与女角，舞台名称

第八章：舞台行话

第九章：戏装

第十章：各种帽子

第十一章：髯口

第十二章：剧装的靴与鞋

第十三章：勾脸

第十四章：乐器

第十五章：三十本中国戏曲的剧情简介

附录：关公——战神的传奇

参考书目

该书未引用谱例。但是详细研讨了舞台实践，关于行头和脸谱等的115幅彩色插图尤具价值。三十部现代戏曲的内容介绍适为本文所列三十部古典戏曲内容介绍的补充①。

---

①楚克尔（Zncker）的《中国戏剧》（1925年伦敦版）为一本关于中国戏曲的简明著作，因我未使用该书资料，故在此没有专门提列。

中文文献

下列参考书目除了第3号、第4号、第5号、第6号、第7号、第19号外，皆系专业戏曲文献。本文限于篇幅，凡所参考之欧文文献或中文文献，只列出其编码和卷数或页数。

先古典时期①：

3．《乐府杂录》，段安节（855年左右）著，一部关于各种音乐问题的杂录。

4．《旧唐书》，刘昫（897——946年）监修。一部官方的唐史（唐朝618——907年）。其中第28——31章论述了音乐（波恩汉学院SC19）。

5．《中原音韵》，周德清著，写于1324年。论述了演唱艺术中的语音问题。

6．《录鬼簿》钟嗣成著，写于1330年。一部有关各种问题的笔记。

7．《辍耕录》，陶宗仪著，约写于1368年。一本有关各种问题的笔记。

8．《太和正音谱》，朱权著，约写于1400年。论述了先古典戏曲。

9．《元曲选》，臧懋循编，1615年刊印。一百本元杂剧（元朝1277年至1368年），即先古典戏曲的汇编。1918年出版了一种48册的影印本（柏林国立图书馆NS 727）。

---

①原文缺第1、2号两项。可是下文中又提到“见第1号”或“第2号”，不知为何在此略去——译注。

10. 《元人杂剧选》，也是一本先古典戏曲汇编。编辑者不详。约于1620年出版。

11. 《古名家杂剧》，陈与效编，约于1620年刊印。同样也是一部先古典戏曲汇编。

12. 《宋元戏曲史》，王国维著，1915年出版。论述了宋、元两朝（960年至1368年）的戏曲史，是一部奠基性的著作。当然，这只是从文学角度出发，而并未顾及音乐。

古典戏曲

13. 《南九宫谱》沈璟璟著，约写于十六世纪末。论述了南方的古典戏曲。

14. 《南曲范》，纽少雅编于十七世纪（？）。选自古典戏曲的典范作品。

15. 《啸余谱》，程明善著，约写于1625年。论述了北方的古典戏曲。

16. 《顾曲杂言》，沈德符著，写于十七世纪（？）。关于戏曲的杂录。

17. 《度曲须知》，沈宠绥著，约写于1640年。该书的书名意思为“凡是演唱必须懂得的东西”。论述了当时演唱的实践。1922年上海出版了一种四册的影印本。

18. 《北词广正谱》，李玉著，写于十七世纪。一部论述北曲的著作。

19. 《静志居诗话》，朱彝尊（1629——1709年）著。有关各种文学问题的杂录（波恩汉学院）。

20. 《钦定曲谱》，康熙皇帝主编。1715年刊印。南北戏曲代表作品汇编。

21. 《南词定律》，吕士雄著，写于十八世纪初。有曲

谱的南曲代表作品选集。

22. 《九宫大成南北词宫谱》，庄亲王主编，1746年刊印。一部论述南北戏曲的著作（有曲谱）。

23. 《醉怡情》，十八世纪刊印（？）。古典戏曲剧本汇编。

24. 《缀白裘》，钱沛思编，1781年刊印。古典戏曲剧本汇编，共48卷（柏林国立图书馆 NS 381）。

25. 《纳书楹曲谱》，叶广明编，1792年刊印。有唱词的古典戏曲曲谱汇编，共20册（波恩国立图书馆 NS 721 波恩汉学院）。

26. 《吟香堂曲谱》，冯某编，十八世纪刊印（？）。有唱词的古典戏曲曲谱汇编。

27. 《顾曲麈谈》，吴梅著，写于1916年，关于古典戏曲的杂录。

28. 《集成曲谱》，王季烈编，1923年刊印，32卷。有唱词和道白的古典戏曲曲谱汇编。

现代戏曲：

29. 《京调工尺谱》，概志生编，1914年刊印，有唱词的现代戏曲曲谱汇编，共5册。

30、《梨园佳话》，王梦生著，写于1915年，关于现代戏曲的杂录。

31. 《戏考》，1916——1918年中华图书馆编。共21卷，现代戏曲剧本集。

32. 《鞠部丛谈》，周剑云著，写于1918年。关于现代戏曲的文集（波恩汉学院 Sh 133）。

33. 《古今戏剧大观》，1912年中外书局编。现代戏曲

内容介绍，共6册（波恩汉学院　Sh 110）。

曲谱

在很早以前就有人刊印戏曲的剧本。所以，早在1615年即已出现了先古典戏曲的总集（第9号），而曲谱汇编（第25号）直至1792年才有出版。虽然十八世纪初叶的第21号著作已经收录了戏曲曲谱，但其中毕竟只有代表性作品，而且仅仅摘引了其中的片断。这么晚才出版戏曲音乐，我认为有两个原因：第一，古典戏曲以剧本为主体，而音乐则居于次要地位；第二，演员必须熟记曲谱，即由老师口授而学得。其实演员一定会将曲谱记录下来，不过只是把它们秘密保存起来而已。

到了十八世纪末叶，曲谱的上述流传办法已趋瓦解。为了保护这些曲谱，出版戏曲音乐总集就是十分必要的了。

此处采用“总集”一词也许是夸大其辞。因为1792年的版本只包括了五本完整的戏曲（参见附录（一）第13号、第14号、第15号、第16号和28号），而其余的戏曲只以其中最出名的某几出来代表。其原因为：古典戏曲太长。每一本戏差不多有五十出，每一出约需15分钟，即演一本戏需要12个小时。所以，只有在重大的节日才完整地演一本戏，而在一般情况下，只演一本戏中最出名的几出。此外，人们甚至很乐意在一天内先后演出几本戏中最著名的几出。其次，印刷费用的昂贵也是原因之一。因为在当时，中国人只用木版，尚无今天的活字印刷。

1923年又出版了一套又新又好的、有道白的古典戏曲汇编（见第28号。1792年的版本没有道白）。

眼前产生了这么一个问题，即曲谱的可靠程度如何。也许，演员唱的和纸上写的根本是风马牛不相及。出于这一原故，比较音乐学家喜欢利用唱片，这一点为人所共知。虽然高亭公司出版了几百张关于中国戏曲的唱片，其中也有十几张关于古典戏曲的唱片，但此举仅为出口贸易，而在德国并无出售。幸亏霍恩博斯特尔教授先生出版的《东方音乐》（Musik des Orients，第五册，该书在德国公开发行）一书中尚有一张关于古典戏曲的唱片，我曾将该唱片与1792年和1923年的两个版本作了比较（参见第十二章，谱例1）。各音程大体一致，只是在节奏上稍有出入。例如，1792年版本上的一些四分音符在唱片上有时就变成了加符点的四分音符。总的说来，唱片与1923年出版的书比较，有90%是一致的，而1923年的与1792年的版本比较，又有90%是一致的。因此这些曲谱相当可信。

困难

目前，中国对戏曲的研究，甚至中国音乐史的研究还处在开始阶段。大部分古典戏曲的曲作者人名不详。所以也就无法考定各本戏的产生年代，甚至连那些开创古典戏曲的作曲家们也没有一本准确的传记，只能在某个作家的杂录中零星地读到关于他们的片言只语。但是，在一些地方志或家谱中去查找著名音乐家的传记，也许不无可能。因为在中国，每座大城市和每一个名门望族都有自己的志书。其中，各该城市或家族的所有名人都有其传记。这种志书每隔30年都要重修一次，而且常常是没有中断地延续数世纪之久。但是，为了找到这些音乐家的家族，就得查阅浩瀚的资料，而这一

规模巨大的工作还有待于开始。

此外，曲谱尚未译成现代的五线谱。从中国的曲谱中我们是看不出旋律线的（参见第六章），如同我们看德国古记谱法①，也不能轻易分析出它的旋律。我们还必须为全部古典戏曲作一番这种翻译工作。

最后，要介绍全部古典戏曲的内容，也很难成为可能。除了几本最著名的戏外，古典戏曲的剧本多半不是完整的（参见第24号）。这和曲谱的情况完全相同，人们只刊印各本戏中最出名的几出。但是仅从少数几出戏中总是难以了解它的全部内容的。因此，必须更多地考虑剧作者所据为蓝本的文献（历史、小说等），从而才能构想出每本戏的内容。只有1615年出版的先古典戏曲剧本汇编（参见第 9 号）是个例外，它包括了有精美插图的一百本完整的戏曲（有唱词和道白）。

所以，本文虽然会有不少纰漏和缺陷，但毕竟是穷年累月苦心研究的成果。

古典戏曲的发展及其特点

第一章　中国戏曲的发展

中国戏剧同希腊戏剧一样是从巫祝与祭祀中发展而来的。中国最早的文献（公元前四世纪的《国语》）对此已有记

---

①古记谱法（Tabulaturen）为十四世纪至十八世纪流行的一种乐器曲记谱法——译注。

载。但在舞台上演出有音乐的中国戏剧则以《代面》为伊始。按九世纪的音乐史学家段安节的记载（第 3 号）该剧的内容如下：一位来自北方的王子，长得美丽温柔，犹如一位令人喜爱的少女。这使得要与他战斗的敌人也丝毫不怕他。因此，他戴上一具令人惊骇的面具而获得胜利。段安节的同代人将这一题材写成散乐，其中有歌有舞，还有表演。以后，产生了大量类似的作品，如《踏谣娘》（见第 4 号第29卷）等等，它们统治了整个中世纪的中国舞台。

到了十三世纪中叶才出现了真正的戏曲。以前的散乐与新产生的戏曲之间的不同之处在于：第一，在散乐中，直接和间接的道白混在一起，而新戏曲只有戏剧性的形式，即其中仅有直接的道白；第二，散乐用文言写成，而戏曲则以口语写成；第三，旧散乐在篇幅和结构方面没有固定的形式，而新戏曲则有了固定的"套数"。每本戏有四折，每一折包括多种曲调，而这些曲调必须为同一宫调。在各曲调之间插入道白，一折戏的全部曲调只能由一名主角演唱，而其角色只能道白。

按照学者钟嗣成的记载（第 6 号），于1330年时，尚存先古典戏曲 458 本，据王子朱权的看法（第 8 号），于1400年前后还保存有 535 年。而我们现在却只有其中的一部分剧本（见第 9 号及其他号，总共约 120 本），并且已无曲谱了①。

尽管中国戏曲在元朝（1277年至1368年），即在蒙古人执政时有了比较固定的形式，但是否受到外来的影响，目前

---

①私人可能仍有一些手稿收藏，但我不甚了解——原注。

却再也无法准确地考定了。

在这类戏曲（北曲）于中国北方发展的同时，在南方产生了另一种戏曲（南曲）。后者不再限制在四大折内，而且扩展到短小的几十出。另外，在它的同一出戏内，允许出现不同的宫调。不同的角色也各有自己的独唱或者合唱声部。因此，结构变得比较自由了。

由于音乐家魏良辅（约1530年）的作用，南曲才在音乐方面取得了基本的古典特性。魏良辅用一种独特的风格为当时由诗人梁伯龙写的剧本《浣纱记》谱了曲，并为约于1350年前后产生的《琵琶记》旧剧本谱了曲。这种风格即所谓“昆曲”，也就是“昆山戏曲”的风格。诗人梁伯龙就住在昆山城内（见第17号第1卷第2页，第19号和27号第1卷第81页）。

以后，这种古典戏曲统治中国舞台达三百年之久（约从1530年至1860年）。

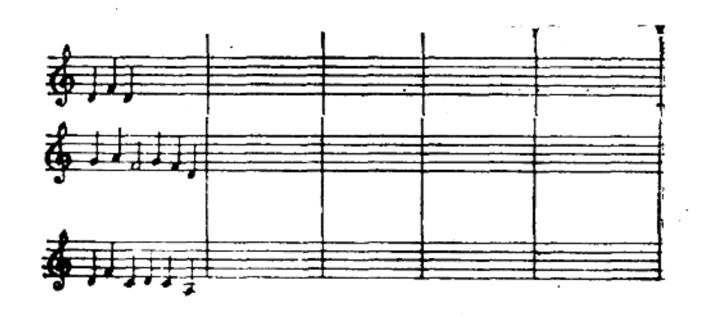
这种古典戏曲的特点是“声韵音乐”，即把音乐建立在唱词的声韵之上。在中国语言中，人们根据各个字的声音，或确切些讲是根据每个字的声调，把不同的字分成四类。第一，平声：这一声一直在同一高度，且须稍微长一点，有点象长音。第二，上声：象包含了几个音的上升音程。第三，去声：象包含了几个音的下降音程。第四，入声：也是一个象第一声的平声，但要短些，象短音。因为中国歌曲由于其单个字的声调就足以表现出一种旋律线的形式，所以作曲者只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了。

因为第四声非常短，而且在演唱时常常转入他声，所以在专门为唱而作的歌中就只有三声了（在南曲中有四声，如遇

到的第四声为较长的音，那么就转为第一声；而在北曲中，一直就把第四声融合在其他三声中，因为北方语言根本就没有第四声）。但是，这三声中的每一声还都要细分为二，即阴和阳。阴韵（a）的音要高于阳韵（b）的音。人们在作曲时习惯将这种不同之处用一个大二度音加以标明。用阴和阳作标记，大概源出自女声高于男声这一点。

作曲者各按有关乐曲的速度和节奏来组织旋律，而他采用三声中的哪一声，那就存在着各种不同的可能性。所以，作曲家可根据下列表格进行自由选择（见第28号第17卷第17—18页）。





此外，各种旋律形式(Molodienfiguren)之间的联系、节奏的安排和旋律的装饰则是作曲者的任务。还有，剧作者对于各种宫调，对于按照传统习惯形成的各种曲牌应该选用何种旋律也都必须熟悉（参见第三和第五章）。总的说来，作曲者在节奏方面要比在音程的选择方面有更多的自由。

还要说明一点，剧作者在戏曲音乐中占有极重要的地位。音程和宫调都由剧作者决定。剧作者必须对曲词指定相应的宫调。目的在于特征性地表达唱词的内容。因为在中国，本来就存在着一种程式——不同的宫调代表不同的性格。在中国，音乐以及绘画都是诗人的副业。这种多才多艺的剧作家虽然没有掌握按照欧洲人理解的那样足够的音乐功夫，但是他们对旋律的表达有着灵敏的感觉。由于中国观众十分尊重剧作者，因此就要求作曲者必须精确地重现唱词的旋律。另外，还要求演员尽可能地做到字正腔圆。我们知道，在语言中，从声学角度看，只有元音才具有音乐的声音，而辅音只是一种噪音。不幸的是中国语言中辅音非常多。“高亭公司”灌制的中国唱片表明：由于演员在演唱时过分清楚的吐字，不知产生了多少干扰和损害。

如上所述，古典风格是从南曲中发展而来的。继之，北曲的音乐也按南曲的古典风格加以改造，但它仍保留了两个传统的特点：一，运用七声音阶（c、d、e、f、f、①a、b、c）；第二，差不多是一字配一音，而南曲则运用五声音阶（c、d、f、g、a、c），并且常常是一个字配好几个音。因此，北曲的特点比较富于戏剧性和热烈奔放。相反，南曲则更富于抒情性和流丽委婉。以后，人们在一本古典戏曲中同时运用这两种风格形式，即某些部分用北方风格，某些部分用南方风格。这完全视戏剧情节的要求而定（参见第七章）。

1840年对中国而言，是一段黑暗岁月的开始。英国人用枪炮和鸦片闯入了中国。随后发生了太平天国起义（1849—1866）。中国人民及其领袖在这长期的动乱不安之中，对古典戏曲那种纤细柔弱的风格和精雕细琢的剧词再也不能感到真正的满意了。他们宁可选择音乐上充满着激情、剧本是通俗易懂的戏曲。这也许是受到了中国文学运动的影响。当时，文学运动正朝着日益简单明了的方向发展。所以，又产生了两种新的风格形式，即所谓的二黄和梆子。这两种形式至今统治着中国舞台。

二黄产生于中原，梆子产生于华北。古典戏曲的音乐和曲词均出自著名的作曲家和剧作家的手笔，而现代戏曲的音乐和剧本则出自一些技艺精湛的演员之手。除此之外，古典戏曲由笛子伴奏，而现代戏曲则由弦乐器（胡琴）伴奏。这时，一本戏的主要部分是音乐，而不再是唱词了。而且，现代

---

①此处f应为g，显然系印刷之误——译注。

戏曲的音乐要比古典戏曲的音乐更为流畅，更为悦耳动听。由于现代戏曲通俗易懂，由于它有弦乐器的伴奏，特别由于其引人入胜的音乐，所以它完全把古典戏曲排挤掉了。这一点是可以理解的。

自中国革命（1911年）以来，全国各地的“音乐复兴运动”引人注目。自然，它也扩及至古典戏曲的领域。公众对此怀有莫大的兴趣。就我观看过的演出而言，所有场次总是满座。可是，由于连年不断的内战而大大阻碍了这一复兴运动的进程。

第二章 题 材

古典戏曲的题材几乎无所不包。历史的、民间的、传奇的、抒情的作品，悲剧、喜剧和一般剧都有，题材均取自历史、小说和传说。为使题材适于舞台风格，剧作者多半要对它们加以改编。但是，几乎没有一件题材是由剧作者凭空杜撰的。从总的情况看，剧作者非常乐意歌颁人物的伟大的、忠烈的事迹，譬如子女的孝顺、夫妇的贞节、为祖国的壮丽牺牲和为朋友的仗义献身，等等。

中国戏曲，甚至中国音乐几乎是单纯地被置于伦理道德的范围之中。如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们在各原始民族中仍能找到的这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为美学的一种反应，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处于第二阶段，即伦理阶段。在中国，戏曲并不服务于享受这一目的，而被看作

是一种教化的手段。甚至舞蹈艺术的重点也置于伦理的象征意义之中。例如，招手表示孝心，脚的某一特殊位置象征着忠诚等等。中华民族之所以与其他古老文明的民族（象巴比伦人、埃及人）不同，能够至今延续不绝，也许就是这种伦理基础所产生的结果。

第三章　曲　词

在两百年（约十三至十五世纪）之久的历程中，中国的诗人作曲家创造了大约一千种称之为曲牌的形式（见第20号）。但在戏曲中经常使用的大约只有其中的五百种。晚期的戏曲诗人（大约从十六世纪起）多半利用现成的曲牌，或者，把甲曲牌或者乙曲牌的某些部分拼凑起来，从而创造出一种新的曲牌。

曲牌各按其产生的地区分为南方曲牌和北方曲牌两类。各个曲牌的不同之处在于（见第28号第17卷）：

1）、每一句的字数，

2）、句数，

3）、每一句的字的不同声调，

4）、韵脚的位置，

5）、重拍的位置，即在4/4拍的小节中，第一拍和第三拍落在一句的特定音节上，

6）、唱词的特定字句配合特定的旋律运用，

7）、特定的宫调（参照第五章）及

8）、特定的速度。

人们通常在一出戏之内运用几种不同的曲牌，这几种曲牌有时得到多次的重复，而且各按其速度被排列成为：慢—

渐快—快。

剧作家可以根据个人的喜好而在固定的曲牌中自由添入几个字。但在南曲中不许超过三个字，而且不许落在重拍上。北曲中没有这种限制，即添加的字数不限，还允许落在重拍上。

本文第十二章中的谱例Ⅰ由两个不同的曲牌组成，其中第一个重复了四遍。因此这一出戏共有五个唱段。在各个唱段之间，有时也在一段的各节之间（如谱例Ia所示）插入了道白。丑角用土白，而其他演员则用韵白。

第四章 乐律

我们在论述古典戏曲音乐以前，必须先探讨一下乐律、宫调和乐谱。

中国的乐律不是统一的，至少有四种乐律同时被使用。

笛子上的五度相生律和四度相生律：按吕不韦（公元前三世纪）的《吕氏春秋》记载，中国的十二种调笛都被定在2:3和3:4的比例。按照笛子的物理学上的校正法原理，其五度或四度稍低于纯五度或纯四度（参见O·D·克沃尔松所著《音响学》，〈Die Lehre von Schall〉 von O.D.Chwolson，1919年不伦瑞克版，第86页）。所以，八度音（按五度循环）也相应地稍微低于纯八度音。

弦上的纯五度律和纯四度律：一种形同斋琴、张七根弦的乐器——琴，是一件非常古老的中国弦乐器。它有十三个徽，其比例也被定为2:3或3:4。由此产生了同于毕达哥拉斯的纯五度律或纯四度律（参见本文作者的《翻译琴谱之研究》，1931年上海版）。

此外，中国音乐学者在公元前40年左右创造了一种测音器具，称为准。该仪器有三米多长，张十三根弦，中间一弦按2:3和3:4的比例划分音阶（参见范晔于公元430年左右所著的《后汉书》第十一册和R·威廉出版的《中国音乐》〈Chinesische Musik von R·Wilhelm, 1927年美茵河畔法兰克福版〉一书中本文作者的文章）。

笛子的十二平均律：1595年，即早于欧洲的韦克迈斯特①（1691年）一百年，中国的朱载堉提出了十二平均律，并尝试着用于笛子（参见朱载堉著《乐律全书》，1595年）。其数学上和物理学上的公式已为比利时声学家马戎（Mahillon）通过试验所证实（参见1890年布鲁塞尔皇家音乐学院年鉴，第188——193页）。

中性三度：于中世纪时，阿拉伯的乐器传到了中国。阿拉伯的中性三度，即在大三度和小三度之间的三度也被引进到中国乐器中（参见比较音乐学合订本中A·埃里斯的《论各国的音阶》〈Über die Tonleitern verschiedener Völker von A. Ellis〉，第一卷第22页和56页）。

尽管中国的乐律是如此不统一，但是与瓜哇的五等程律和暹罗的七等程律，以及与欧洲的乐律相比，它仍然最早产生。

出于这一原因，（尽管中国的绝对音高不一定等于欧洲的同一音高），我把中国的乐谱直接译成了欧洲的五线谱。本文研究的题目为古典戏曲的发展，而非精确地去考定各个

---

①韦克迈斯特（Andreas Werkmeister, 1645—1706）系德国管风琴师、作曲家、声学家、作家——译注

音的绝对音高。而比较音乐学家是乐于做这件事的。① 如果听中国的唱片，那不应受这些不纯之音的干扰，而应看作是在听一架音律不准的钢琴的演奏。

第五章　调和移调

五声音阶有5个调式，七声音阶有7个调式，各按小三度（五声音阶）或者半音（七声音阶）所处的位置而定。每个调式能移12次。所以，五声音阶有60调，七声音阶有84调。宋朝（960—1276）时，仅仅保存了84调中的19宫调性（参见十三世纪张炎的《词源》）。

戏曲中使用15宫调，也就是4个调加上它们的移调（1—6，7—11，12—14，15）。



①一定会有些无法避免的、小小的差别—原注。

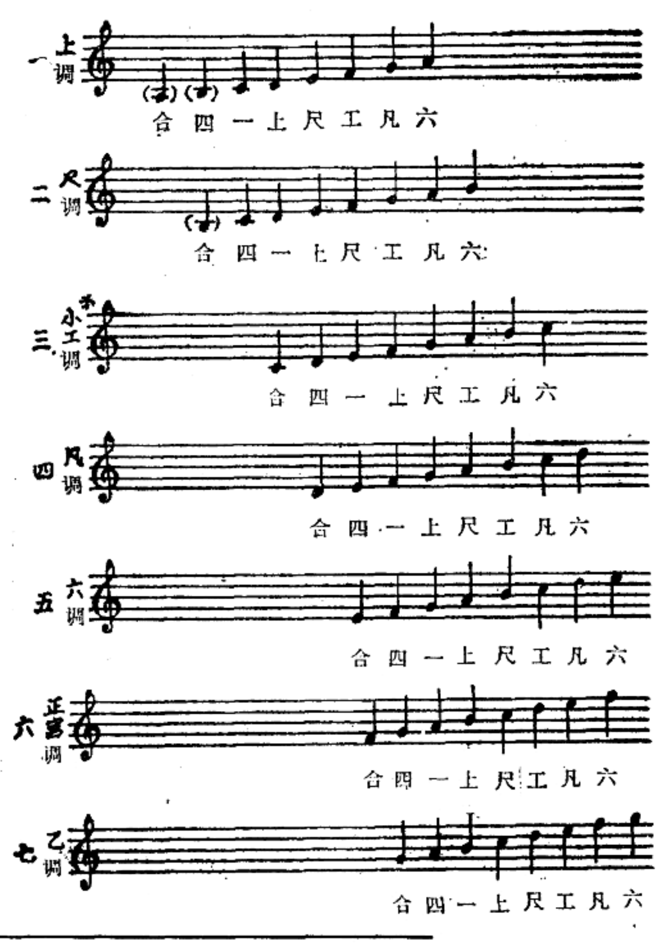


每一曲牌有一定的宫调（参见第三章）。先古典戏曲的每一折中只允许使用一种宫调。为了演奏各种不同的宫调，人们可能制作了各种不同的笛子。谱写先古典戏曲一定曾经用了八度内的十二个音名：c,#c,d,♭e,e,f,#f,g,♭a,a,♭b，b。

但是谱写古典戏曲只能用八度内的七个音名：c,d,e,f,g,a,b。并只使用一支也同样以c,d,e,f,,g,a,b定调的六孔笛。

下述谱例第三号是笛子的标准音阶。但是还可以上行（四、五、六、七，每次高一个音）或下行（二、一，每次低一个音）附设其他六个音阶。与乐谱的半音e—f和b—c不能统一的笛子上的音程，一直用按半孔指法和叉口指法等加

以校正。人们称其为七调。



注：作者以C调作基本调，但民间一般以D调作基本调——译注。

人们保留了15种历史宫调的名称，并将其分配在七种新调中，形式见下。新调代替了旧调并被用于任何一出戏中。

一、1。

二、1，2，3，5，7，9，12，13。

三、1，2，3，5，7，9，10，12，13，14。

四、4，6，10，11，15。

五、6，10，11，15。

六、8。

七、8。

但这与旧有的历史宫调① 不再有关系了。戏曲旋律到底拥有何种调式和调高，仅从曲谱上是看不出来的。为了确定这些，必须自己分析所涉及的音乐（参见第七章）。

第六章　乐谱

中国乐谱由汉字组成。戏曲中出现下列音名（工尺字）：



演员总以假声演唱。女角由男人扮演，演唱的音区就在中音和高音之间活动。因为笛子的最低音为 c，所以，笛子为f—b音的伴奏总要高一个八度。只有非常用力才能在笛子上吹出c^2—c^3的各个音。

---

①历史宫调系指戏曲中习惯使用的19宫调、15宫调等，而新调系指民间以曲笛小工调为基准的七调——译注。

除了工尺字，还有板眼（拍子记号）。因为中国乐谱中没有小节线，故一拍之内必须使用各种不同的拍子记号。其组成如下图：

	a	b	c	d	e
1	◥	L	—	×	∣×
2	◥	L			
3	0	△			
4	▼	L			

戏曲中最常用的是4/4拍，其次为2/4拍和一拍。没有奇数拍子。①

4/4拍时，用四种拍子记号，1a，2a，3a，4a；2/4拍时用1a，3a；一拍时用1a。拍子记号 b、c、d和 e 的使用则与唱词的填入有关（参见我的《论中国乐谱》，见《汉学》杂志，1928年美茵河畔法兰克福出版）。

音值以下述方式处理：

一种拍子记号记一个音 =

一种拍子记号记两个音



一种拍子记号记四个音

①原文如此——译注

两种拍子记号记一个音

三种拍子记号记一个音

如果一种拍子记号有三个音，那么或是，或是，或是。各按填入的唱词而定。

此外，还有一些记颤音等其他音的装饰音记号。

下面翻译几段谱子，作为举例：



下述中国原谱系摘引自1923年出版的《琵琶记》。它与本文第十二章中的谱例1a相符。

無限别離情两月夫妻一

旦孤另此去经年望迢迢

玉京思省奴不虑山遥水

远奴不虑衾寒枕冷奴只

虑公婆没主一旦冷清清

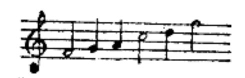
第七章　音　　乐

在古典戏曲中有三类音乐：第一类有固定的音程和节拍（慢板用4/4拍，流水板用4/2拍，快板用一拍）；第二类有固定的音程，但无固定的节拍，是宣叙性的，称“散板”。这一类大多用于每一出戏的开始和结尾。此外，这种散板也用于一个曲调的开始几拍上，有时也用于一曲调的中间和结尾处。第三类有固定的节拍，但无固定的音程（称干念）。这多半用于丑角和净角出场时（参见第十章）。

在本文第十二章的四个谱例中，例 1 和例 4 的音阶系五声音阶：

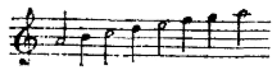
d音为主音和结束音。此处，其 4 度音g音起主要作用：它具有西方记谱法中下属音的功绩。

例 3 的音阶同样也是五声音阶：



f音为主音和结束音，其 5 度音c音据有西方记谱法中的属音位置。

例 2 的音阶系七声音阶（即北方音阶，而上述之五声音阶则为南方音阶。参见第一章）。即：



a音为主音和结束音；a音与c音、e音组成小三和弦，这同西方的完全一样。

作曲家虽然知道用节奏、速度、宫调和旋律结构等等方法来表现悲哀的、欢乐的、滑稽的各种旋律情绪的特性，但这种特性与其说是某位作曲者独有的风格，不如说是所有作曲者所共有。如果一种艺术尚未独具一格，那么，其艺术家的名字通常也不能得到流传。这种情况在欧洲、在中国都是相同的。在中国，五种艺术（诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑）之中，诗歌和绘画地位最高，而音乐只占末位。所以，对中世纪的一首不知名的诗歌或者一幅绘画，可以从其风格上推测而得知其作者，而在音乐方面，这种情况就根本不存在了。

第八章　乐　　队

乐队有下述乐器：

（1）、笛子：古典戏曲中的主要乐器，这在上面已经讲到。笛有六孔，分别定为c^1、d^1、e^1、f^1、g^1、a^1、b^1（参见第2号插图141）。

（2）、笙：由十七根竹管组成，竹管上配有起决定作用的簧片。这些簧片曾为欧洲风琴的样板。其中有四管不发音，余十三根分别定为a^1、b^1、c^2、d^2、e^2、e^2、•f^2、g^2、g^2、a^2、b^2、•c^3、d^3。能奏出多声部。通常的吹奏是在五度或八度内（参见第2号插图134）。

（3）、唢呐：有八个孔，分别定为f^1、g^1、a^1、b^1、c^2、d^2、e^2、f^2、g①（参见第2号插图142）。

（4）、琵琶：张四根弦、分别定为c^1、f^1、g^1、c^2（参见第2号插图135）。

---

①原文为g，似应为g^2，可能系印刷之误——译注

（5）、小锣：通常在旋律结束处击奏（参见第2号插图149）。

（6）、大锣：在战斗场面击奏（参见第2号插图147）。

（7）、板：由三块木片组成，其中两块相互牢固地结扎在一起，另一块用绳子很松地与其系在一起（参见第2号插图153）。

（8）、小鼓：仅一面蒙皮，因鼓皮蒙得相当紧，击奏时听起来象击板声。小鼓与板共同指示出节奏，它们由一人演奏，演奏者起指挥的作用（参见第2号插图152）。

（9）、大鼓：用于战斗场面（参见第2号插图151）。

乐队所配备的管、弦乐器可以是两套的，或是数套的，在本文所提及的“高亭分司”唱片中，只出现（1）、（4）、（5）、（7）、（8）几种乐器。

第九章　舞台、行头和脸谱

遗憾的是根本没有一篇有关古典戏曲的舞台、行头和脸谱的记载被保留下来。但想来它们一定与现代戏曲中所使用的非常类似。因此，我在此将来源于古典戏曲的现代戏曲中的舞台、行头和脸谱作为古典戏曲的例子加以叙述。

中国的露天舞台由木料建造，约两米高，呈四方形，三面朝观众，后面是一堵墙，开二扇门，一左一右。乐队的位置处在舞台的两门之间的墙前。演员从右门（从舞台的角度）上场。从左门下场。没有幕布（见第1号），也没有布景，只有桌、椅。必要时也有桥、亭阁、云、树等等。其余

道具仅为象征性的。例如，若演员在骑马，他仅执一鞭；如果关门，他只用手作一个关门的动作，好象把门关上了。此处不需要真正的马和门。而观众也就明白了。宫廷和商贾大户的舞台建造得非常豪华。在一个豪绅府第演出古典戏曲《桃花扇》（参见附录27号）时，舞台建造费和行头费（按当时的币值计算）耗资达十六万两银子，即40万帝国马克（见第30号第128页）。

以前（在农村直至十九世纪末叶），祭神时节的公开演出由商贾出资，入场是免票的。而今天看戏则必须自己买票。每个剧场约有五百座位。

所用的行头很多，都经精工刺绣，纹饰华美（参见第2号中约六十张色彩鲜艳的彩色行头照片）。

有一部分角色按脸谱化妆，脸谱是用色彩直接画在角色脸上的，并有象征性的含义。勇敢豪直的人物多半用黑白二色画成象虎的面貌（见第2号插图114）。忠诚良将用红色画，以示其满腔热血（见第2号插图75）。相反，奸诈人物用灰白色，以示其冷酷的心肠（见第2号插图118）。丑角的鼻子上有一白粉块（见第2号插图192，跪着的老人）。其余角色通常没有脸谱。例如老生（带白须或黑须），小生、老旦、小旦都不用脸谱。当然，女角一向由男人扮演，都是浓妆厚脂，被化妆得象现代妇女。也有画了脸谱的角色和丑角扮演的旦角。

第十章　演员及其动作

古典戏曲的角色分为四类：

1、不画脸谱的男角，称生角；

2、不画脸谱的女角，称旦角；

3、画脸谱的男角和女角，称净角；

4、滑稽角色（男角和女角），称丑角。

每类还可以细分，如第一类可以分老生和小生。第二类可分为老旦和小旦。古典戏曲中共有十五种角色。主要角色通常是不画脸谱的生角和旦角。

演员或为职业演员，或为业余爱好者。职业演员必须通过严格的训练。他们不仅必须学习演唱技巧，而且还必须学习语言发音。尽管目前已不再经常上演古典戏曲，但现代戏曲的演员也还要完成古典戏曲课程，因为它的训练和方法是极佳的。

戏曲学校由名戏班或大商人创办，或设在皇宫内。

戏院老板支付给各角色的薪金，主角得绝大部分，配角分得剩余部分。

古典戏曲的演员总以某一种动作来说明唱词的内容。这与现今的中国歌剧和欧洲歌剧演员不同，后者常常习惯于原地不动地站着唱或者坐着唱。我曾于十八年前在北京看过古典戏曲的演出。其中尚有职业演员登台。现在，只有业余演员极偶然地演出一本古典戏曲了。

第十一章　中国音乐美学

在中国古代，伦理观念代替了音乐美学。众所周知，孔夫子(公元前551—479年)把他的整个学说都建立在礼和乐之上。按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来治理民众。因为每个人都有良知，只要良知受到培育，那么每个人就都能自己管理自己了。如果一个人只是在国家的或者神的刑罚

前面才产生畏惧的话，那就为时晚了。礼应该处理好人们的外部关系。用的不是国家的权力，而是个人的良知，即用自己管理自己的能力；相反，乐应该平衡人的内心生活，不是通过对神的敬畏，而是通过倾听乐声来得到内心的平静。所以，乐是内心平静的施予者。

舜帝（公元前2255—2205）的音乐被孔夫子称为“尽美美矣，又尽善也。”这种音乐有如此的作用，以致孔夫子听后三月而不知肉味（见《论语》第七篇）。与此相反，周武王（公元前1122—1115年）的音乐只是“尽美矣，未尽善也。”因为其中战争的成份多于和平的成份。孔夫子所偏好“善”的音乐观，给后世的中国音乐产生了极大的影响。

一首“善”的乐曲一定能使人平静，而不是刺激人们的神经。出于这一观点，繁音促节的音乐遭到排斥，因为这种音乐使人不得平静。人们就是抱着这一观点去创作庙堂歌曲、歌曲和器乐曲（例如琴曲）的。

复调极少使用（通常用八度、五度、四度、很少用二度）。速度都极慢。旋律进行也相当平稳，常常是围绕着主音来回游移，类似西方的变格音①。

中国在唐朝时（618—907），建立了一个多民族的、幅员辽阔的国家。当时，各种与中国的伦理观念相矛盾的外来音乐成份，即中亚的音乐成份传入到中国的音乐生活之中。还成立了各种外来音乐的乐队，人们按其渊源称呼它们，以区别纯中国乐队。

---

①变格音（plagalen Töne）系欧洲中世纪音乐名词，源出希腊音乐。——译注

元朝（1277—1368年）时，产生了先古典戏曲，一种新的风格又出现在中国的音乐生活之中。按照古籍记载，先古典戏曲音乐是十分活泼的，遗憾的是它们未能被保存下来。另外，它们的唱词差不多也是一个字配一个音。

接下来就产生了这样的问题：音乐应该解释唱词的含义呢，还是考虑唱词的语音？许多有诗意标题的、从而能够表现“标题音乐”特性的古老器乐作品（如琵琶曲、琴曲和笛曲）都向我们证明了中国音乐能够表达一定的形象内容。在戏曲方面，情况就有点不同了。人们想清楚地听出唱词，那自然只有牺牲音乐上对紧张情绪的描写，才会成为可能。众所周知，因为中国音乐几乎是完全没有和声和力度变化的，而留给戏曲作曲家的只有旋律和节奏。但是戏曲的旋律结构完全要着眼于唱词发音的清晰性，因此，作曲家为了表述唱词的含义，只有采用节奏变化（必要时还有速度变化）这唯一的方法了。这就是古典戏曲的实际情况。

中国戏曲和欧洲歌剧之间的本质区别就在于：后者在音乐上拥有多种表达方法。另外，关于唱词的发音，也仅需顾及词的重音就行了。

第十二章　几个例子

（一）、*历史剧《琵琶记》*

剧本系剧作家高明（十四世纪中叶）所作。音乐则由古典戏曲的创始人魏良辅于1530年前后所作（剧情介绍见附录1）。

最初的脚本有四十出。1923年的版本包括了三十一出。但在1793年的版本中只有带曲谱的、最经常上演的二十

四出①。即：1、称庆　2、规奴　3、逼试　4、分别
5、训女　6、登程　7、梳妆　8、饥荒　9、愁配
10、陈情　11、关粮　12、吃饭　13、吃糠　14、赏荷
15、思乡　16、剪发　17、赏秋　18、描容　19、盘夫
20、谏父　21、廊会　22、书馆　23、扫松　24、别文

这部戏的剧情不象先古典戏曲（分四折）或欧洲歌剧那样戏剧性地按照“展开—突变、高潮—结局”这种模式编排的。而是驰聘自由地叙述。为了不使观众感到疲劳，在每次演出时，完全有理由只选演其中的几出。

剧作者总是力图不让主角在每一出戏中都出场或演唱，以此减轻他们的负担。《长生殿》（附录26）一戏可谓这方面的最佳范例。该戏共五十出，而每一出戏的主角总是不同于上一出的主角。

此外，剧作者非常喜好在一部严肃的戏中安排进几个滑稽人物。这些角色常常在一件严肃的、富有戏剧性的事件以后，紧接着作些轻松的、引人发笑的表演、以使观众活跃一下。这种丑角常用方言说上好长一段今天很难听懂的道白。但是，有时，他们也是演唱的角色。

每一部戏的开始都有一段引子，即一首有关该戏剧情的诗。由一名演唱者表演。

每出戏都由（说或唱的）独白，对白、干念、散板和演唱组成（参见第七章）。

主角通常在第一出戏中首先用散板唱出他的个性或者愿

①以下24出目录系引自《纳书楹曲谱》，其中第九、第十一出引自补遗卷一，余均引自正集卷一。——译注

望。接着自报家门（例如“小生蔡邕，表字伯喈，沉酣六籍，贯穿百家，自礼乐名物以及诗赋词章，皆能穷其妙……），以此向观众作简略的自我介绍。从这一点即能清楚地看出，中国的戏曲还未能完全摆脱散乐的影响（戏曲脱胎于散乐）。

戏曲的重点在于演唱和道白、演唱表达了剧中人物的情感和思想。与此不同，道白则使戏剧性的情节发展明朗化。而演唱是不能将这种发展清清楚楚地展示出来的。或者，道白起一种联结两段唱词的作用。没有道白，观众就几乎无法理解戏曲内容的关系，没有演唱，戏曲就变得毫无生气。

散板（通常用于每一出戏的开始和结尾）和干念（通常由丑角吟唱）只起次要作用。

下述谱例系摘引自《分别》（南浦）中的第二段。在该出戏中蔡邕离开了家乡，话别了妻子。谱例1是对唱形式，其中的第一行谱引自1792年的版本，中间一行引自1923年的版本，第三行为高亭公司唱片的录音听写（唱片上有一段说明：高亭唱片公司特请杨习贤先生演唱了《分别》一出中的一段）。中文原词及其拼音附于谱下：①

该段脚本如下：

蔡妻白：官人，此去蟾宫须稳步，休教别恋忘归。公婆年老怎支持？一朝波浪起，鸳侣两分离。

蔡邕白：娘子，堂上双亲严命紧，不容分剖推辞；如今

---

①译文将拼音部分删去——译注

暂别守孤帏，晨昏行孝道，全仗你扶持。

蔡妻唱（谱例a_1）：咳，“无限离别情！两月夫妻，一旦孤零。此去经年，望迢迢玉京思省。”蔡邕白：莫非虑著卑人此去山遥水远？蔡妻唱（a_2）：“奴不虑山遥水远。”蔡邕白：莫非虑著衾寒枕冷？蔡妻唱（a_3）：“奴不虑衾寒枕冷。”蔡邕白：虑著什么？蔡妻唱（a_4）：“奴只虑公婆没主，一旦冷清清。”

蔡邕唱（谱例b）：“我何曾想著那功名，欲尽子情，难拒亲命。年老爹娘，望伊家看承。毕竟你休怨著朝云暮雨，暂替我冬温夏清思量起，如何教我割舍得眼睁睁！”

蔡妻唱（谱例 c）：“你儒衣才换青，快著归鞭早办回程。那十里红楼休恋著娉婷。叮咛：不念我芙蓉帐冷，也思亲桑榆暮景！频嘱咐，知他记否？空自语惺惺！”

蔡邕唱（谱例d_1）：“你宽心须待等，我肯恋花柳，甘为萍梗？只怕万里关山，那更音信难凭，须听我没奈何分情破爱，谁下得亏心短行？”

蔡邕与蔡妻同唱（谱例d_2）：“从今去，相思两处，一样泪盈盈！”

蔡妻白：官人，此去得官不得官，须早寄音书回来。

蔡邕白：娘子，我音书是要寄的。

蔡邕唱（谱例e_1）：“只怕万里关山万里愁！”

蔡妻唱（e_2）：“一般心事，一般忧。”

蔡邕唱（e_3）：“桑榆暮景应难保，”

蔡邕与蔡妻同唱（e_4）：“客馆风光怎久留。”

蔡邕唱（e_5）：“他那里慢凝眸！”（其时蔡邕上路）

蔡邕白：娘子，请回罢！

蔡妻白：“官人慢行。

蔡邕与蔡妻同叹道：吓，啊呀。

蔡妻唱（eb）：“正是马行十步九回头！归家只恐伤亲意，搁泪汪汪不敢留！”

第四段唱词（a—d）用同一曲牌（即字数和句子结构几乎相同，韵脚位置也相同），而最末一段散板则用了另一曲牌。

谱例1





一　旦　孤
另。此　去　经　年，望　迢
迢　玉　京　思　省。


(a2)
奴 不虑 山 遥 水 远
(a3)
奴 不虑, 衾 寒 枕 冷.
tr.
(a4)
奴 只 虑 公 婆


没 主 一旦冷 清 清.
蔡邕(b)
1792
何 曾想 着 那功 名，欲
尽 子 情， 难 拒 亲
命 年 老 爹 娘， 望 伊
家 看 承 毕 竟
你休 怨着， 朝 云 暮 雨，
暂 替我 冬温 夏 凊 思



量 起， 如 何
教 我 割舍得眼 睁 睁！
恭妻(C)
1792
儒 衣才 换 青，快 着 归 鞭，
早 办 回 程，十 里
红 楼， 休 恋 着 娉 婷
叮 咛。 不 念 我 芙 蓉
帐 冷 也 思亲 桑 榆
暮 景！ 频 嘱
咐， 知 他 记 否 空自语


惺 惺!
蔡邕(d1)
1792
宽 心须待 等,我肯恋花柳 甘 为
萍 梗?只怕万里关山,那更音信 难 凭,须
听 没奈何分情 破 爱, 谁下得亏心
蔡邕和蔡妻(d2)
短行,从 今 去, 相思 两处一样泪
盈 盈!
蔡邕(e1)
散板
1923
只怕万里 关山万里 愁 一般心事 一般 忧
蔡妻(e2)
蔡邕(e3)
蔡邕和蔡妻(e4)
桑榆暮 景应难保, 客馆 风光怎久
蔡妻 e5)
蔡妻(e6)
留, 他那里,慢凝 眸,正是马行十步 九



所涉及的音乐几乎谈不上有独特的性格。但还是有一定的典型意义。

在中国语言中，各阶层各自有着不同的语言格调，如妇女腔、学者腔、贫民腔、豪侠腔。因为中国戏曲音乐完全按照唱词的语言创作，所以，经常出现一些符合于各种说话格调的程式。

一出戏中的几个唱段常常按照同一曲牌创作，即句子结构和字数大致相同。所以，这些唱段的音乐上的基本线条也就十分相象了。可以说，我们有了一种变奏形式。上述谱例 1 就有四个变奏（a,b,c,d,）。

在此还必须强调一点，在古典戏曲中不演唱分节歌（即按同一个曲调谱写多节歌词），而是对所有的唱词进行完整的谱曲。如果多段唱词具有相同的段落结构，那么就用变奏的形式为其谱曲。

古典戏曲中完全没有和声，也几乎没有力度变化。虽然中国戏曲演员必须强调某些重音，并使旋律线稍有上升与下降，但这远不能与欧洲音乐中的力度相提并论。

旋律结构与唱词的语音紧密相联。节奏又受到伦理观念（尽可能地慢）的很大限制。乐队是可想而知的简单，并且只用同度音高为演唱伴奏。

尽管有诸种限制，但是作曲家还是经常能恰如其分地描述戏剧性的场面。例如上述谱例1就能证明，一种崇高的伦理观念（孝心）怎样支配着离别时的悲伤，怎样使人保持夫妻间的忠诚。

（关于上述谱例的调性，可参见第七章）

（二）、悲剧《一捧雪》

剧本系剧作家李玉（十七世纪中叶）所作。因为他是位音乐家，所以乐曲可能由他自已谱写（内容介绍见附录22）。

1923年的版本包括有曲谱的十四出（1792年的版本只有一出）。

谱例2摘引自戚继光渴拜雪娘墓的一出戏。总兵戚继光是位民族英雄，他曾在三十年前打败了入侵满洲的日本兵。如此的一位民族英雄敬慕这位英勇的少女。在观众心目中自然造成了强烈的印象。他唱道：

“莫泉台，愁脉脉，

不禁价泪滔滔。

问男儿肯将血泪洒征袍，

也只为凭一点丹心儿千古少！”

“问男儿肯将血泪洒征袍，也只为凭一点”一句是散板，目的是让演员能完全自由地、热情地进行表达。

谱例2





这是北曲风格，表现有两个特点：音阶是七声音阶（a, d, c, d, e, e, f, g）；差不多是一字配一音。与此相反，南曲风格（谱例1）则用五声音阶；常常是一个字配好几个音。北曲更注重戏剧性，而南曲更注重抒情性。

（三）、喜剧《风筝误》

剧本系李笠翁（十七世纪）所作，曲作者不详（内容介绍见附录24）。

1792年的版本包括有曲谱的五出，1923年的版本有八出。

谱例3摘引自新娘坐在灯影下、将脸藏在纨扇后，名为《诧美》的一出戏。书生韩世勋的唱腔多次使用了四度跳进，具有讽刺意味的特色。他唱道：

笑你背银灯难遮昨羞，

隔纨扇怎藏旧丑。

一任你把娇涩态千般装扭，

怎当我愁见怪，闭双眸！

愁见怪，闭双眸！

诙谐的腔调在第一小节里通过几次四度跳进就表现出来了。在此，我们清楚地看到，音乐是如何试图从语言的限

制中逐渐解放出来，并进行独自的表现。“愁见怪，闭双眸！愁见怪，闭双眸！”这句唱词在最后九小节内完全相同地重复了两遍，但曲调却不是一个。这样，音乐的形成就比以前要自由些了（关于调性的问题参见第七章。）

谱例3



(四)、悲剧《长生殿》

剧本系剧作家洪升（十八世纪初叶）①所作，谱曲者为洪升的同代人徐灵胎（内容介绍见附录26）。

原本有五十出，1792年的版本包括有曲谱的三十一出，

①洪升生于1645年，卒于1704年。主要活动期似应划归十七世纪下半叶。—译注

1923年的版本有二十五出。

谱例4摘引自皇帝与贵妃于七月七日私盟，即名为《密誓》的一出戏，是一段对唱：

两人合唱（a）：“香扇斜靠，携手下阶行，一片明河当殿横。”

贵 妃 唱（b）：“罗衣陡觉夜凉生！”

皇 帝 唱（c）：“惟应和你合语低言，海誓山盟。”

皇帝又唱（d）：“长生殿里订私盟。”

贵 妃 唱（e）：“问今夜有谁折证？”

皇 帝 唱（f）：“是这银汉桥边，双双牛女星。”。

（按中国的神话故事，牛女星一为牛郎，一为织女，每年7月7日两人相会于银汉桥边）。

谱例4





《长生殿》一戏在唱词上、题材上，音乐上和场景上都达到了古典戏曲的顶峰。

唱词中诗意般的表达显得非常优美。这一点与吴梅村（十七世纪）、王渔洋（1934—1711年）等人振兴了十七、十八世纪之交的中国诗词艺术有关联。《长生殿》的剧作者写该剧化去了十多年的时间，并三易其稿（见第28号第25卷第25页）。上述对唱唱得多么温情脉脉！多么活灵活现，富有戏剧效果！简直不可名状！

从题材上看，这部戏是一部命运受到无情的必然规律制约的、巨大无比的历史悲剧。天宝皇帝从内心是何等地爱上了杨贵妃，导致了他在长生殿里发誓，要和她永不分离。但是后来，他为了顾及王朝的命运，而必须目睹着贵妃被逼死。

以后，曾有位诗人在下述诗句中尖锐地批评了皇帝：

毕竟君王负旧盟，

江山情重女儿轻。

玉环识尽夫妻味，

从此人间不再生。

从音乐上说，旋律的创作非常杰出，这指的是不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容。皇帝一往情深，象某些男

人一样，对妻子许下了太多的、但他以后做不到的诺言。音乐完全符合这种深情的特点。与此同时，贵妃唱道："罗衣陡觉夜凉生。"以此表达了女性的敏感。另外，她唱出"问今夜有谁折证"一句，表达了她的疑虑。作曲家准确地谱写了与这种情绪相符的乐曲。

该戏的场景也按排得十分巧妙。举例说，主要角色分散在不同的各出戏中，不致于使他们都感到疲惫不堪。场景的变换做到尽可能的丰富多彩。严肃的一出之后，紧接着活泼的，战斗的一出之后，紧接着抒情的。以使观众的神经在紧张和松驰之间得到变换。我们知道，古典戏曲都是很长的，所以，如果不断地加强剧情的紧张程度，那么，观众是受不了的。

难怪这部戏在当时取得了巨大的成功。

自该戏之后，中国的古典戏曲开始逐渐衰落。最后，终于让位于现代戏曲。

附　录〔一〕

三十本著名古典戏曲剧情介绍

1、《琵琶记》

剧本由十四世纪中叶的剧作家高明所作，乐曲由音乐家魏良辅作于1530年前后。如前所述，中国古典戏曲系魏良辅所创始。

剧本以文人蔡邕（公元133—192年）的生平为主题。蔡邕离别了年已八旬的双亲和成婚仅两月的年轻妻子赵五娘，赴京应试。他在京城中了状元，并极受宰相的赏识，以致宰相逼他与其女儿成婚。蔡邕在宰相的压力下，被招为女婿，但他依然念念不忘家乡的年迈父母和第一位妻子。当时，他的家乡适逢饥荒凶年，赵五娘空等着丈夫归来。她没钱买粮来养活自己和公婆。即使有了点稻米，她就让公婆吃饭，自己吃糠。在中国，糠是用来喂牲畜的。

有一天，二老终于发现了此事，也要吃糠，想以此分担儿媳的苦痛。赵五娘意欲劝阻，而婆婆终究还是找了一团糠，并咽了下去，却因此死了。当赵五娘在一位好心的老邻居的帮助下，刚刚安葬了婆婆，公公又死了。她只得硬着头皮，再到邻居家，剪下自己漂亮的头发卖掉，才安葬了公公。此时，她已是孤独一身，便背上琵琶，一路行乞，进京寻找丈夫。她还描了二老的画像，随身携带。沿途靠卖唱孝顺歌糊口。

进京后的某日，赵五娘遇见带着大批侍从穿过大街的丈夫。可是，此时俩人早已互不相识了。在人流的拥挤下，赵五娘把二老的画像丢失了。但她知道，画像让那位显贵的一名侍从拣走了。当她得知这位显贵就是自己丈夫时，决心要见他。赵五娘先见了丈夫的新妻子，但并未说出自己的真姓实名。后来新妻子还是发觉了她是丈夫的第一妻子，便领她见了他。

蔡邕在屋里看着从街上拣来的画像，想起了自己的父母，他愁肠满腹。此时，他的第一位妻子走了进来，重逢的喜悦确实无可名状！最后，宰相——第二位妻子的父亲——

允许蔡邕重返故乡。

该戏的题材是儿媳对公婆的孝心。在中国，这种孝心被视为已婚妇女最崇高的德行。否则，儿媳要与丈夫的祖父辈、父母、叔伯、兄弟共同生活在一个宅院里的这种庞大的家族体系是不能延续几千年之久的。

《吃糠》是最出名、也是最扣人心弦的一出戏。我曾译过它并发表于《汉学》杂志（美茵河畔法兰克福，1928年）。

蔡妻唱道：

4、《浣沙记》

"呕得我肝肠痛，珠泪垂。喉咙尚兀自牢嗑住。（糠吓）你遭砻，被舂杵，筛来簸扬。你吃尽空持，好似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去？"

乐曲仍由音乐家魏良辅所作。剧本出自于魏良辅的同代人，剧作家梁伯龙之手。其题材同样也源出自历史（公元前473年）。

一片诗情画意的田园风光。一位名叫西施的美貌少女在岸边洗纱巾。越王手下的宫廷官员、年青的大夫范蠡正好散步经过。看到西施，即倾心相慕，两人许下婚约。少女将刚洗的一块纱巾作为他俩永远相亲相爱的信物赠送范蠡。此后不久，越国被吴国占领。而越王作为奴隶被押往吴国。越王手下的宫廷官员计议着要重新夺回国土。为达到这一目的而需要一位美貌的少女，去诱惑吴王。范蠡的未婚妻应去完成这一任务。

西施等她的未婚夫已有三年之久。他终于来了，但是带

着一项特殊使命。起先，西施坚决彻底地拒绝接受这一使命。后来，对祖国的热爱还是使她接受了任务。她学习舞蹈、歌唱以及其它一些女性所能掌握的技艺。随后被送往吴国。吴王如痴似狂地爱上了西施，并因为她的缘故而杀死了他手下最勇敢、最忠诚的相国伍员。吴国国势因此日渐衰败，越国又因此重获自由。最后，吴王只得自杀。范蠡功成后弃官，携带未婚妻西施重又回乡隐居。

下例唱段摘引自西施即将被送往吴国，而与范蠡分别的《别施》一出戏。范蠡要把当初西施送的纱巾还给她。西施哭着唱道：

“休回首，笑三年尚姻缘迤逗，悔邂逅溪边相许谬。蹉跎到此前言尽付东流。为什么心儿常病疚，相见后更添消瘦？叹飘流，总梦到家山，怕渡溪头。”

最后，范蠡将纱巾一撕为二，各人保存一块以作纪念。

3、《拜月亭》

该剧本系剧作家施惠（十四世纪）所作。作曲者人名不详。按其风格看，该戏为古典戏曲①。内容如下：

年青的书生蒋世隆在战乱中与妹妹瑞莲失散。他一路找一路喊，答应他的是位名字与瑞莲相仿的、叫瑞兰的少女，她是在途中与其母走散的。他俩互相爱慕并一同上路。等少女找到了父亲后，她父亲却把书生轰出了家门。其间，瑞兰之母遇到了书生的妹妹，并将她带了回家；书生的妹妹十分惦念着自己的兄弟，而瑞兰姑娘也眷恋着这位书生。她俩不知

①注解：因为乐曲按照唱词的语音，即按照古典戏曲的原则所作——原注。

道，她们思念的是同一个男子。当有一晚，瑞兰在花园里拜月并道出自己的秘密希冀时，书生的妹妹发现了这一秘密，并对她说，书生是她的哥哥，并答应帮助瑞兰。

4、《白兔记》

剧本看来非常古老。不久以前，日本学者青木（Aoki Masako）在列宁格勒的一家博物馆里发现了该戏的手稿（没有曲谱）。

该戏应出自十三世纪。现存的剧本为后人的改编本，乐曲也属于古典戏曲。

士兵刘智远被招婿进了李家，但遭到内兄们的歧视。当刘智远投奔边防驻军后，其妻备受自己兄弟的虐待欺凌。其间，刘妻生了个男孩，却被舅嫂投入水中，幸被邻人救起，并被送至其父处。十六年后，刘智远当了大将军。一天，刘儿追猎一只白兔，在一口井旁遇到自己的母亲。刘儿对这位饱尝艰辛的老妇深表同情。他回家后，将此事告诉了父亲。为此，父亲给他讲述了前一段家史，并前往老妇处。她确系他的妻子，并被带回了兵营。

5、《杀狗记》

脚本系徐畛（十四世纪）所作，曲作者人名不详。据推测，乐曲产生于古典戏曲时期。

孙荣* 虐待其弟孙华，并听信知交柳、胡二人（两名恶

---

* 似应将该剧所有提到孙华和孙荣处颠倒一下位置。估计作者记忆有误。但译文没有作出改动——译注。

徒）的主意，将孙华赶出了家门。为此，孙荣妻多次对丈夫加以规劝。但毫无成效。有一次，孙荣喝得大醉，他的那两位知交偷了他的钱财，并将他扔在雪地里。其弟无意之中发觉了他，并将之背回家。孙荣醒后，却再次毒打弟弟。因为他认为，是兄弟偷了他。孙荣妻想了个主意。她杀了一条狗，割了脑袋和尾巴，并将死狗塞入一件衣服，放在门前。晚上，孙荣又一次喝醉了回家，踢着死狗并沾了满手的血。“这是一具被人谋杀的死尸。”他吓坏了。其妻劝他把柳、胡两位朋友请来，让他们把死尸弄走。但是他的这两位知交对此却不理不睬。最后，还是他的兄弟再次帮助了他。第二天，两位知交来了，并企图敲诈。当他俩没能获得所期待的款项后，便告了他。孙荣及其兄弟遭到拘捕。但在法庭上，孙荣妻澄清了事实。此时此刻，孙荣恍然大悟，自己的兄弟是何等善良！而两位“知交”又是何等凶恶！

6、《荆钗记》

剧本系王子朱权（1400年前后）所作，曲作者人名不详。乐曲属于古典风格。

文人钱流行让女儿玉莲嫁给穷书生王十朋。但是玉莲的继母欲将其嫁给富豪孙汝权作妻。最后，还是书生王十朋与玉莲定了亲，书生送给玉莲一枚荆钗作为聘礼。此后，书生赴京赶考，并中了状元。丞相欲招他为婿，但遭拒绝。富豪孙汝权利用这一机会，稍给玉莲一封假信，伪称，她的丈夫已与丞相之女成婿，并将不再回家。为此，玉莲携带着丈夫给她的聘礼荆钗投了河。但又被钱按抚所救。后来王十朋在

拜访钱按抚时，在钱家遇到了他以为已死的妻子。

7、《牧羊记》

剧、曲作者人名均不详。乐曲属于古典风格。

公元前一百年，中国皇帝派遣一位名叫苏武的使臣去蒙古（即匈奴——译注）签署一项和平条约。因为使臣聪明能干，蒙古王留下了使臣并委以要职。可是使臣忠于中国，婉言谢绝了任命。为此，蒙王将其遣至荒原牧羊，并注明，要是公羊能挤出了奶，那么，使臣方可回国。使臣在荒原上呆了十九年，象鲁宾逊一样地生活。他把中国皇帝授予的使臣符节一直拿在手里，并一直苦苦思念着中国。十九年后，他有机会重新回到了中国，并得到中国皇帝赐封的爵位。

8、《四声猿》

该戏有四折，每折的题材各不相同。好象由四本“单出戏”组成。系剧作家徐渭（1560年前后）所作，曲作者人名不详。第一折写勇敢大胆的鼓手祢衡的一生。有一次奸臣曹操（公元200年前后）让祢衡在节日庆祝时表演，祢衡列举了曹操所犯的各种罪行。因而被杀。

剧中，祢衡和大臣来到阴间，阴间的法官允许曹操再次担任大臣的职务，又让鼓手祢衡再次表演，并痛骂大臣，曹操自觉羞愧万分，重被打入地狱。

9、《绣襦记》

剧本系剧作家薛近兖（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

刺史之子郑元和爱上了名妓李亚仙。郑元和化尽了最后一笔钱财后，被名妓的鸨母逐出。他不得不作为歌郎在街头戏子竞赛会上卖唱。在那儿，适被其父截住，并被打得昏死过去。他醒来以后，只得以行乞度日。妓女李亚仙又找到了他，想留他住在身边，可是鸨母不允许。她只得离开了鸨母，与郑元和一起生活在一间陋室内。她让他读书，而自己则拼命以刺绣挣钱。他着迷似地盯着她那双动人的眼睛，以致无法专心致志来读书时，李亚仙为了激励他，而用针将自己的眼睛刺瞎。

10、《翠屏山》

剧本系剧作家沈璟（十六世纪末）所作。因为沈璟也是位音乐家，因此该戏的乐曲可能由他所作。

节度杨雄的妻子很漂亮，但不忠诚于他，与僧人私通。杨雄的挚友石秀，住在杨家，杨妻欲与之调情。但是石秀行为正派，对此加以拒绝。此外，石秀还清楚杨妻与僧人之间的关系，提请节度注意妻子的举止。节度酒醉后回家，责骂妻子的不忠。杨妻立即明白，是他的朋友对他说了些什么。这时，她伪称，石秀曾调戏了她。而杨雄竟信以为真，将石秀赶出家门。但是石秀要证明自己是清白的。一天夜间，僧人又在杨妻处，石秀杀了他并将尸体给节度看。为此，杨雄令其妻同去翠屏山的一座寺庙，于半道上将妻杀死。然后，他与朋友一起逃之夭夭。

下面的唱段表现杨妻如何诬人。她唱道：

“那石郎偃蹇！对我花言巧语翩翩。不想昨朝将项洗，他背后竟来缠。欲待声张，怕显显得个邻家传遍。等到君来

到，又遇醉魂颠。有事关心故相蹉怨。”

11、《文 侠 记》

剧本系沈璟（十六世纪末）所作，也许，乐曲也由他所作。

著名的拳师武松在山上赤手打死了老虎以后，去看望城里的兄长。可是兄长却已经死子。武松悲痛万分，就在他兄长死去的那间屋里过夜。梦中，兄长对他讲，他是让老婆给谋害，她钟情于一位土豪，而将自己的丈夫毒死。武松上告嫂子和土豪是杀他哥哥的凶手。可是土豪用钱贿赂了法官。状子以证据不足被驳回。为此，武松亲手杀死了土豪和嫂子。然后，自首归案。

12、《霸 王 别 姬》

剧本系剧作家沈采（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

公元前202年，汉王包围了楚王。当时，两王为争夺中国的皇位已作战五年。楚王勇猛异常，而汉王则足智多谋。一天夜间，楚王妻在视察自己被围的军队时，听到敌营中有人唱楚国的家乡歌曲。楚军士兵离家已经五年，一直与他们的君王在异乡奋战。现在他们被敌军围困着，一旦听到家乡的歌曲，自然就产生了无限的乡愁。楚王妻看到一部分兵士已经逃跑了，剩下的也如此惶惶不安。她立即将情况汇报给楚王。楚王明白，大势已去，就对美貌的妻子说：“美人，我项羽此行十万之众，何足惧哉！只是行军之际，怎生带得你行走也？罢！我闻汉王乃好色之徒，你可好生伏侍他去

姻。”为此楚王妻答道：“大王说那里话来？自古忠臣不事二君，烈女不更二夫。大王欲图天下大事，岂可以贱妾为累，愿以此身报大王便了。”遂引颈自刎。楚王在又一次遭打击后，也自尽了。汉王当了中国的皇帝，成为汉朝（公元前206年—公元220年）的创建者。

13、《牡丹亭》

下述四本“传奇”剧本即所谓的《四梦》。第一梦是《牡丹亭》。剧本系剧作家汤显祖（十六世纪末）所作，曲作者人名不详。但纽少雅（十七世纪？）和叶广明（十八世纪）两位作曲家曾多次对乐曲加以改编。

知府之女杜丽娘在园内散步。她颇感孤寂，漂亮的花园对她只是废墟一片。忧郁之情充溢着内心。游园之后，她困倦交加，竟睡着了。因为花神得知，杜丽娘的情窦已开，就遣书生柳梦梅的魂灵到她梦中。两人互相倾慕，并在牡丹亭里接了吻。杜丽娘醒后，仍然眷恋着书生。但不知道，他是谁，也不知道，他到哪里去了。杜丽娘病了。她父亲和家庭医师对她一无所助。她画了一张自画像，底下签上自己的名字，并让待女把它埋在花园里，为使自己的美貌得以留传给后世。不久，她死了，被葬在花园里。这时，杜丽娘之父升任为按抚使。而杜丽娘在当时梦中认识的书生柳梦梅也依然苦苦思恋着她，并前来此地，又在杜家花园里租了一间小房。一次，书生在偶然的机会中，得到了那张埋着的画像。啊！这就是他曾在一次梦中爱过的姑娘。他把画像挂在自己的房间里，并每天对着像默拜。一天夜间，杜丽娘的灵魂又在园内散步，并且听见有人在喊她的名字。她因此透过窗户

向房里窥视。啊，这就是她因之而死的男子。以后，她每天夜间都来探望他，并对他说，她的尸首尚未腐烂，她还能复活。杜丽娘因此被掘了出来。当书生中了状元以后，就来拜见这时已升任为宰相的岳父。岳父可不承认这位女婿，并告他是个骗子。在曾经考核过这位书生的皇帝的干涉下，他们才重新言归于好。

下述唱段摘引自杜丽娘在花园内感到孤寂的《游园》一出戏。她唱道：

“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院？朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。

14、《邯郸梦》

第二梦是《邯郸梦》。剧本亦系汤显祖所作，曲作者人名不详。

神仙吕洞宾接受了果老仙翁的委托，要他在尘寰觅一人到蓬莱仙岛来供扫花之役。为此，吕洞宾来到人间，并在邯郸城里找了一个名叫卢生的男子。这位男子首先要经历世间的一切。吕洞宾给他一只躺垫，并让其在一家客店睡觉，而客店侍者则应为他做一顿午餐。卢生躺上垫子以后，就做起梦来。他来到一座美丽的花园。年轻的花园女主人爱上了他，并让他读书。当他通过贿赂的途径而中了状元后，被皇帝任为某州知州，去凿石开河。该地番民叛乱，皇帝复任卢生为帅，前去平叛。卢生运用离间术，大破番兵。因此被召回京城担任宰相。后来，有人告他叛国，他应被处死。在刑场上，他回忆起自己的年青时代，觉得还是当个农民对他更为

适合。在生命的最后一刻，他才被证明是无罪的。他又重新成为宰相，并较以前更为受宠。他年迈力衰后，服用了过多的药品。因此，他注定要死了。当他咽下最后一口气的时候，他醒了。他还在客店里。这时，只为他而烹饪的午餐尚未就绪，但他已经有了丰富的经历，并对尘世感到厌倦。就这样，他跟着神仙吕洞宾上了蓬莱仙岛。

15、《南柯梦》

第三梦是《南柯梦》，剧本亦系汤显祖所作，曲作者人名不详。

将帅淳于棼在一座寺内听禅师讲经。有两位来自蚂蚁国的姑娘对他描绘说，她们有一位美貌如画的妹妹。为此，淳于棼想与她们的妹妹见一面。有一天，淳于棼喝醉后，在自己的房间里睡着了。这时，从蚂蚁国来了两名使者，把他当作国王女婿接走了。淳于棼与公主成婚后，任南柯太守。邻国的王子意欲抢夺淳于妻，被他打败。淳于棼偕同因受惊扰而致病的妻子回到了京城。因他管理南柯达二十年之久，并治理有方，而升任为宰相。不久，其妻亡故，渐渐地失宠于国王。国王遣其回乡。他醒了，但仍然躺在床上。他因此而猜想。房前的那只又大又老的蚂蚁与蚂蚁国有关，便在房前那株树根旁掘了个洞。他发现了一只很大的蚁窠，里面所能看到的正是他势政了二十年之久的南柯城全貌。突然来了一场暴雨，整个蚁窠没了踪影。淳于棼为此拜请禅师。当淳于妻的灵魂出现时，他想随她同去。但是僧人以剑相拦，告诉他："方才所见，皆是你心中幻想所结成，亦与梦境无异。"

16、《紫钗记》

第四梦是《紫钗记》。剧本亦为汤显祖所作，乐曲系叶广明所作。

诗人李十郎于元霄节时拾得少女霍小玉遗失的一枚紫钗。他把紫钗送还给了少女，同时爱上了她。不久，与之结为夫妻。当诗人被任为卢太尉的参军后，卢太尉即欲招李为婿。但遭诗人拒绝。为此太尉给李妻写去一封假信。信中伪称，诗人在当地又与他人成婚。李妻对此深表怀疑，并仍然思念着自己的丈夫。一天夜间，李妻梦见丈夫和一位身着黄衫的侠士。但她不知道，侠士为何许人。而他的丈夫又总是受到太尉的监视。看来这一生再也不能重逢了。这时，身着黄衫的侠士来了，他得知了这一不公正的事件后，便运用武力使诗人获得自由，并领他找到了妻子，侠士没有通报名姓便走了。

17、《狮吼记》

在中国，使用“狮”这个字便象征着妇女统治男子。该剧剧本系由剧作家汪廷纳（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

诗人陈季常历来极怕老婆。有一天，著名诗人苏东坡邀他约会。当时，一位美貌的歌妓也在场。这就酿成了灾难！陈妻因此而罚他跪在池边，作为这次小小的越轨行为的惩戒。陈季常俯首贴耳，听任摆布。跪了很长一段时间后，他疲劳异常，竟然睡着了。这时，他突然来了勇气，敢在法庭上同他妻子对质。法官对他深表同情，因为法官本人也有同样的

遭遇。法官下令押下陈妻，并令皂隶杖责之。可是皂隶竟不敢执行命令。因为皂隶之妻将不会宽恕他的。当法官亲自夺过棍子时，其妻出现了。她对丈夫大发雷霆。法官必须伙同诗人逃跑。两位可怜的先生到土地公公那里去控告妻子对自己的虐待。当土地公公刚作出正确的判决，土地公公的老婆立即出面干涉，所有的男人都被处罚。最后，诗人被喊醒了。等他完全清醒后，想到，天下的男人，从土地公公到皂隶都惧内，为何唯有我要不怕呢？

18、《窦娥冤》*

脚本系剧作家叶宪祖（十六世纪末）所作，曲作者人名不详。

学者窦天章曾对蔡郎许下诺言，以后要将女儿嫁给他作妻。他自己则登程进京，让女儿居住在未来的婆家。没过多久，蔡郎淹毙。窦娥女便孤零零地与年迈的蔡老太一起生活。一天，蔡老太去找一位医生，讨回借给他的钱款。但是，医生意欲赖账，便将老妇杀了。幸运的是张老与其子经过，救起老妇。但张老要求，老妇应嫁给他，窦娥女应嫁给他儿子作为报答。婆娥女对此却不答应。后来，老妇染疾，婆娥女为她熬羊肉汤。此时，张子意欲毒死老妇，然后强奸窦娥。为此，他偷偷地将毒药掺入汤中。但不是蔡老太，而是张老喝

---

* 《窦娥冤》全名《感天动地窦娥冤》，元·关汉卿所作杂剧剧本，明·叶宪祖据此改编为传奇剧本《金锁记》。剧中关目改为窦娥之夫未死，窦娥临刑得赦，最后父女夫妇团圆。作者简介《金锁记》剧情，但仍沿用杂剧剧名《窦娥冤》。 ——编者注

了羊肉汤。张老因此死了。张子控告窦娥女谋害了他的父亲。窦娥女因此被判死刑。行刑那天，本是太阳当空，突然之间飘起鹅毛大雪。为此，法官进行复审。窦娥女在最后一刻终于获救。

（在先古典戏曲中，这一题材被处理成悲剧。窦娥女被处死刑。以后，在她父亲——他在此间升任为两淮提刑肃政廉访使——的过问下才得到昭雪。）

19、《红梨记》

剧本系剧作家徐复祚（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

书生赵伯畴有个“美公主”的雅号。女子谢素秋听说后，倾慕不已。可是，当时她被奸诈的王丞相所拘留。由于北方民族的入侵，京城被毁。谢素秋投奔了某县县令，而当时书生也抵达了该地。两人同住在县令的花园里。县令担心书生学习会不用心，因此关照说，万一书生看见她，请她不要将自己的真姓实名告诉书生。一天夜里，她在一间亭子里碰巧与书生相遇，书生爱上了她。第二天夜晚，谢素秋去看望书生，并送他一朵红梨花。因为书生耽于情爱，县令派了一名老妇，前去劝说书生，让他赴京赶考。当老妇一见到红梨花，顿时放声痛哭。因为老妇的儿子就是因为一个妖女送给了他一朵红梨花而死的。老妇一五一十地给书生讲述，那女妖长得如何如何。书生惊恐不已，并立即前往京城。当他顺利地通过殿试以后，才又会见了谢素秋。书生在她面前，仍然感到异常恐惧。以后他才知道，所有的一切只不过是个编造的故事。

20、《燕子笺》

据本系剧作家阮大铖（十七世纪初）所作。曲作者人名不详。

书生霍都梁爱上了名妓华行云，把自己和华行云描在了一幅画上。他请人为画装裱，因裱匠的疏忽，被误送至礼部尚书家中。尚书之女景慕画上英俊的男子，遂题词于笺以寄意。有词之笺又恰为一燕衔至书生处。以后，书生任某节度之参军，并与正在节度营中的尚书之女成婚。其间，与书生已经订婚的名妓成为尚书之义女。书生也必须娶她，因为两位妻子都不愿意与书生离别。要在两位妻子之间建立长久的和睦关系，那是很不容易的。

下述唱段摘引自书生画像一出戏。书生一面画一面唱：

> “绝代玉无瑕，为卿卿特地淡扫铅华，半天风韵依然，人面桃花。溪纱绾眉峰，春愁那答。荡凌波鞋弓这些，果然是明妃重画，怎肯学毛延寿扯点坏了上阳花。”

21、《西楼记》

剧本系剧作家袁于令（十七世纪中叶）所作，曲作者人名不详。

穆素徽是位受到众人赞誉的歌女，她住在西楼。公子于叔夜爱上了她。但是，于叔夜的父亲对此事却不予同意，并把歌女逐出家门。后来歌女虽被另一富豪用计诱进他家，但她一直爱着公子。当她听说公子因为相思而死，便央求富豪，在他俩举行婚礼以前，为公子作一次祷告，歌女打算在祷

告以后，便自杀。当祷告进行之时，公子的朋友，一名侠士瞧见了歌女，并把她抢了去。侠士让他的女友穿上歌女的衣服，自己则带着歌女去找公子。这时，富豪却马不停蹄地跟踪穿着歌女衣服的少女。最后少女投河淹死了。

22、《一捧雪》

剧本系剧作家李玉（十七世纪中叶）所作。因李玉是位作曲家，故该戏的乐曲可能由他本人所作。

学者莫怀古进京时带着无家无业的恶人汤北溪。同路的还有学者的一名老仆和一位侍妾。主人有一只玉杯，称“一捧雪”，给恶人汤北溪观赏。汤北溪立即将此事转告了贪得无厌的宰相。学者只得让人偷偷地做了一只假杯，把它呈送给了宰相。因此，他和恶人都成了显要的官吏。有一次，学者喝醉后，将真情告诉了恶人。后者立即又传话给宰相。这次学者被判罪，并将被杀头。行刑的是学者的一位朋友，著名的总兵戚继光。学者的老仆愿替主而死。这样，总兵放跑了学者，而将老仆处死了。当首级解送进京，恶人汤北溪发现这不是学者的脑袋，因为他对他一清二楚。这时，总兵和侍妾必须在锦衣卫内作出回答。公堂上，恶人注意到侍妾的美貌与窈窕，就对她说，如果她能嫁给他，那他就把这颗假脑袋认作真的。侍女假意应承，恶人也就履行了他的诺言。但恶人在新婚之夜喝醉后被侍女刺死。尔后侍女自杀，被总兵葬于西山。

23、《占花魁》

剧本，也许连同乐曲，都出自李玉（十七世纪中叶）之

手笔。

一天，卖油郎秦钟看见花魁王美娘，就爱上了她。遗憾的是卖油郎手头拮据，但他决心积蓄，直到能去看花魁一次为止。一年后，他积得十两银子。这时，他穿上件新衣服前往花魁处。但是，花魁每日陪客，很少在家。他不得不等着她。至半夜花魁方归，并喝得酒气熏天，呕吐不止。油郎用新衣袖将呕吐物接住，并精心照料花魁。花魁醒后，抱歉不已。她给油郎二十两银子，并劝他好生经营。一天，花魁受一富豪欺凌，被孤零零地弃置在湖塘边。卖油郎适巧经过，救了她。油郎终于赢得了花魁的心。

24、《风筝误》

剧本系剧作家李笠翁（十七世纪）所作，曲作者人名不详。

戚公子请韩书生在他的风筝上作一画。书生却没有作画，而是写了一首情诗在上面。风筝飘落到詹家。詹家有两个女儿。大女儿奇丑无比，相反，小女儿却貌美如花。风筝让小女儿拣到，她也在上面写了一首情诗，作为回答。后来，戚公子取回了他的风筝。其间，书生也做了一只风筝，风筝又落到了詹家，这次，是丑姐姐拣着了。书生到詹家去要回风筝时，被姐姐之邀去幽会。幽会时，书生看到姑娘的丑样和淫荡而不得不逃跑。戚公子读了风筝上的情诗后，就爱上了詹家的姑娘，来到詹家，娶了丑貌的大女儿。成婚后，公子对妻子的丑态感到怏怏不乐，并千方百计想去接近小姨。但是一直遭到拒绝。韩书生通过了殿试以后，继父让他娶詹家女儿为妻，书生拒不答应。因为他对这位姑娘的奇丑与淫荡

厌恶至极。可是，继父强主婚事。最终，书生不得不娶了詹家小女。当新婚之夜，新娘含羞地将脸藏在纨扇后面，新郎便以为她想把自己的奇丑掩盖起来，竟独自上床睡觉去了。无辜的新娘觉得受到了巨大的侮辱，并感到无限的悲伤，就跑回到她母亲身边。母亲回来说出了真相。此刻的韩书生真是欢天喜地的了。

25、《醉菩提》

剧本系剧作家张大复(十七世纪)所作,曲作者人名不详。

新出家的佛教徒道济竟然不羞不愧地无视佛教的一切习俗。他没有一次能象一个教徒所必须做到的那样安静地打坐。一位僧人启导他，但他还是屡屡从蒲团上跌下来。对他真是一筹莫展。按佛教规定，教徒不得饮酒，不得食肉，不得与女人交往。但他却无所不为。有一次，他竟把直裰充作酒家的典押品，以换酒喝。还有一次，他与一个妓女相识。在回寺入寝以前，他一直规劝这个女人，直至她改变了态度，也当了一位虔诚的佛教徒为止。以后，他在半道上遇到一位按照运数将要遭雷电击毙的男人。因为后者想临终能看上老母一眼，道济因此把他裹在褊衫里救了他。当他结束了世俗的事业后，便归进了西天。虽然道济并没有尊崇所有的礼仪，但他却有一颗圣洁的佛教徒的心。

26、《长生殿》

剧本系剧作家洪升（十八世纪初）所作，乐曲由洪升的同代人徐灵胎所作。

天宝皇帝（公元712—755年）爱上了漂亮的宫女杨玉环，并封她为贵妃。俩人真心相爱。一天夜间，他俩对着牛女星誓盟，将永不分离。贵妃的一个哥哥，因为兄妹关系而出任宰相。由于杨兄的过失，引起了暴乱。皇帝不得不偕同整个皇族出逃。半途中，将士们杀死了宰相，并提出要求，在与叛乱者作战以前，必须先处死贵妃。起先，皇帝不顾如此鼎盛的王朝即将遭到灭顶之灾的危险，不肯接受上述条件。但是贵妃十分清楚，出路只有一条，那便是自尽。贵妃自缢后，皇帝退了位，并把皇位传给了儿子。他还一直怀念着他和贵妃立下山盟海誓的长生殿，并日夜思念杨贵妃。他还让方士搜寻贵妃的鬼魂。最后，皇帝在牛女星的帮助下，在天上又与杨贵妃相会。

27、《桃花扇》

剧本系剧作家孔云亭作于1706年，乐曲由当时的一位有名的演员所作。

年青的诗人候朝宗爱上了名妓李香君，并送她一把扇子作为彼此永远相亲相爱的信物。当时，最昏庸的君王统治着中国。因为诗人敢于直言，而不得不出逃。此间，有一权贵意欲强奸香君。但是，香君以损毁自己的容貌而获得自由。她的鲜血溅落在诗人送的扇子上。诗人的一位朋友以此绘出一幅桃花图。后来，名妓又将团扇托人赠还给诗人，以作纪念。再后，诗人想拜访香君时，她已作为皇帝的歌姬入宫了。诗人悲伤万分，因为他将再也见不到她了。明朝（1368—1643年）灭亡以后，诗人和名妓在一座庙宇内邂逅。因为香君不愿为新的异族统治服务(当时，中国被满洲人占领)，

因此，他俩放弃了世俗的爱情，双双出家，男的当了和尚，女的当了尼姑。

下述唱段摘引自诗人的朋友画扇的那出戏。当名妓看到画，即唱道：

> "一朵朵伤情，春风懒笑；一片片消魂，流水愁漂。摘的下娇色，天然蘸好，便妙手徐熙怎能画到，樱唇上调脂，莲腮上临稿。写意儿几笔红桃，补衬些翠枝青叶，分外夭夭。薄命人写了一幅桃花照。"

（在中国，桃花被认为是不幸妇女的象征，因为桃花的开花期极短）

28、《西厢记》

剧本系剧作家王实甫（十三世纪）所作，但乐曲于1784年才由叶广明所作。

在一座寺院里住着崔相国一家，有母亲，一个女儿，一个小儿子，一个年轻的丫环。寺院的西厢房住着一位姓张的书生。他爱着崔家的姑娘。一天，寺院遭一群贼兵所占。他们要求交出崔家漂亮的姑娘，否则就将寺院烧成灰烬。于是，崔母散布说："但能退得贼兵者，愿以小姐妻之。"书生应允了此事，便给好友，一位将军写了信。将军率领部队将贼兵打散。这时，崔母却自食其言。书生因此而非常生气，并感到不胜惆怅。此间，姑娘也爱上了书生。他俩经常秘密地在西厢房幽会。而由丫环在门外放风。当崔母发现了这一秘密后，就棒责丫环，因为她认为是丫环诱坏了她的女儿。崔母要求书生立即前往京城应试，入试后方能与其女儿

成婚。一对情人悲痛万分，不得不离别。

下例唱段摘引自崔母殴打年轻的丫环一出戏。丫环一面唱一面骂小姐：

“你绣纬里效绸缪，倒风颠恋百事有，我在窗儿外几曾轻咳嗽，立苍苔将绣鞋儿凉透。今日个嫩皮肤倒将粗棍抽。姐姐呵，俺这般殷勤的着甚来由？”

29、《蝴蝶梦》

剧、曲作者人名均不详。估计该剧产生于十八世纪。内容是关于伟大的哲学家庄子（约公元前350年）的传说。

庄子路遇一个妇女，她正执扇扇坟。庄子便问她扇坟的原由。妇人答，丈夫刚死不久。因为她曾答应过他，只有等他的坟土干燥以后，她方能重新嫁人。眼下，她要借助扇子之力，尽可能使坟土干得快些。当时，庄子已是半神之人，他令神怪将坟水收干。妇人赠扇予他，以示谢意。庄子回家后，即将事情的始末告诉了妻子，并给她看了扇子。妻子对那个妇女表示愤慨，并将扇子毁了，因为这个女人太不忠诚了。但是庄子却并不相信，妻子在将来真能忠诚于他。为此，庄子在一天佯装病死，他被入了殓。然后，他变为一位年青俊美的王孙，作为庄子的朋友前来拜访。庄妻确确实实爱上了这位王孙。可是，王孙突然之间旧病复发。而对他有助的药方只有一个，即人脑。人脑是不易搞到的。庄妻问他，死人之脑对他是否也有用。王孙答道：“行，只要死人未过百日即可”。为此，庄妻持斧直奔灵柩。当她刚刚劈开棺盖，庄子一跃而起，并责问她：“为何持斧开棺？”庄妻因此而羞愧自杀。庄子对尘世也感到厌倦，他永远隐去了。

《蝶蝴梦》这一戏名摘出自《庄子》一书的一段故事：

“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也。自喻适志与，不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶则必有分矣，此之谓物化”。

30、《四弦秋》

剧本系剧作家将士铨（十八世纪）所作，曲作者人名不详。

著名的诗人、高官白乐天（约公元后820年）因在京诚敢于直言，被贬为江州司马。白乐天在江州倍感寂寞孤独。两年后方始稍得宽慰。一天晚上，白乐天邀了两位朋友乘船游玩，听得从一叶小舟上传来琵琶声。他即请歌妓上船，并请演唱一阕。歌妓边唱边弹，讲述了她的生活经历：她曾是京中一位著名的歌妓，后来嫁给一个商人，而商人总是远出在外。因此她感到不胜寂寞。诗人听了琵琶曲后，悲泣不已。因为他忆起了年青时在京城中的生活。他与朋友分手后，回家就写下了著名的《琵琶行》。

下述唱段描绘了歌妓的才智。是诗人听了她的一段演奏后唱的：

“玉筝斜飞处，珠盘乱落来，似雨声点滴，泉声带。似人语凄凉，莺声赛，似军声杂沓，刀声快。看信手低眉情态这，切切嘈嘈说不尽心中无奈。”

我的简历

我，王光祈，1898年[①] 8月15日生于四川成都，是孔子的信徒。1913年3月毕业于成都的成都中学，然后前往北京。在北京一所国家承认的大学[②]里学了四年法律，1918年7月8日毕业于该校。1920年6月作为上海最老和最大的报纸《申报》的通讯员抵达德国。以后，从1922年起攻读音乐学，并在柏林随一位德国私人音乐教师学习小提琴和音乐理论。1927年4月28日入柏林大学，并以音乐学作为主课攻读达七个学期之久（曾从师于教授霍恩博斯特尔、教授舍尔林先生、教授沃尔夫、教授萨克斯诸先生）。其间，我为中国的出版社撰写或翻译了近三十册书，其中十四册为音乐学著作。我还用西文为《汉学》杂志（1927、1928、1930）和《大英百科全书》（Encyclopaedia Britannica）和《意大利百科全书》（Enciclopedia Italiana）撰写了一些音乐史的文章。1932年任波恩大学中文讲师，并在该校旁听教授席德迈尔先生的课程达三个学期。

---

①此处原文如此。准确生年，请参阅附录《王光祈生平事略》。——译注。

②即北京中国大学。——译注。

译　　者　　附　　注

本文是王光祈先生客居欧洲时用德文写成的博士论文。论文的德文本曾于三十年代传入国内，但后来遗失了。1981年，中国艺术院音乐研究所又从日本的岸边成雄先生那里得到了德文复印件。这篇译文就是根据复印件翻译的。论文的部分中译本曾在《音乐学丛刊》第二辑上发表过。这次重印，除订正了不少印刷错误外，还对译文作了一些修改。同时，还补上了未发表的部分。

在翻译过程中，曾得到廖辅叔等老先生的指教。在此一并表示衷心的感谢。

由于译者水平有限，译文中难免有各种错误和不当之处，敬请读者批评指正。

金经言

1983.12

附　录 1

王光祈音乐著作论文目录

一、　专　著:

《欧洲音乐进化论》	1924.4	上海中华书局出版
《西洋音乐与诗歌》	1924.10	上海中华书局出版
《西洋音乐与戏剧》	1925.5	上海中华书局出版
《德国国民学校与唱歌》	1925.7	上海中华书局出版
《东西乐制之研究》	1926.1	上海中华书局出版
《各国国歌评述》	1926.11	上海中华书局出版
《西洋乐器提要》	1928.1	上海中华书局出版
《西洋制谱学提要》	1929.7	上海中华书局出版
《东方民族之音乐》	1929.7	上海中华书局出版
《音　　学》	1929.9	上海启智书局出版
《翻译琴谱之研究》	1931.10	上海中华书局出版
《对谱音乐》	1933.2	上海中华书局出版
《中国诗词曲之轻重律》	1933.2	上海中华书局出版
《中国音乐史》	1934.9	上海中华书局出版
《西洋名曲解说》	1936.2	上海中华书局出版
《西洋音乐史纲要》	1937.12	上海中华书局出版

二、 论 文：

《德国人之音乐生活》	1923.12	《少年中国》4卷8.9期
《音乐在教育上之价值》	1927.2	《中华教育界》16卷8期
《评卿云歌》	1927.6	《中华教育界》16卷12期
《小学歌唱新教材》	1928.3	《中华教育界》17卷3期
《德国音乐教育》	1928.4	《中华教育界》17卷4期
《声音心理学》	1928.5	《中华教育界》17卷5期
《中国音乐短史》	1928.6	《中华教育界》17卷6期
《学说话与学唱歌》	1928.11	《中华教育界》17卷7期
《中国乐制发微》	1928.12	《中华教育界》17卷8期
《译谱之研究》	1929.5	《中华教育界》17卷10期
《中西音乐之异同》	1929	《留德学志》 1期
《音乐与时代精神》	1931.2	《华胥社文艺论集》
《中国音律之进化》	1933	《新中华杂志》1卷21.22期
《通 信》	1934.7	《音乐教育》2卷8期

三、 外文论著：

《音乐在中国的意义(价值)》	1926	德累斯顿导报
《论中国音乐》	1927	法兰克福（中国学院）科学导报
《论中国记谱法》	1928	法兰克福（中国学院）科学导报
《吕利歌剧“阿尔美德”序曲研究》	1928	柏林大学音乐史学院研究报告书
《论蒂博的声音艺术的准确性		

及其在十九世纪音乐复兴运动中的意义》	1928	柏林大学音乐史学院研究报告书
《论卡齐耶的小提琴的艺术》	1929	柏林大学音乐史学院研究报告书
《马丁·阿格里格的德国音乐评论的研究》	1929	柏林大学音乐史学院研究报告书
《中国音乐》	1929	大英百科全书
《中国音乐》	1929	意大利百科全书
《席德迈尔的德国歌剧（先莫扎特时代）的研究》	1930	柏林大学音乐史学院研究报告书
《论中国诗学》	1930	法兰克福（中国学院）科学导报
《论中国古典歌剧》	1934	日内瓦中国国际图书馆出版
《千百年间中国与西方的音乐关系》	1935	卡莱教授纪念专刊（波恩）
《中国的道白戏剧和音乐戏剧》	1935	精神工作出版社

四、　待查访的著述：

《西洋歌剧指南》　（1936年中华书局在印刷中，有无出版不详）

《王光祈音乐论文》第一集　（1936年中华书局在印刷中，有无出版不详）

〔朱岱弘辑〕

音乐学家王光祈生平事略

韩立文　　毕　兴

五四运动是中国近代史上具有重要历史意义的一页，这个时期，全国各地出现了许多革命社团，这本是五四新文化运动和民主爱国运动的直接产物。当时，具有很大影响的最大社团之一的“少年中国学会”，在其发起和组建的七名成员中，除李大钊等三人外，尚有以王光祈先生为首的四位四川人。从那时开始，王光祈的名字，就逐渐为中外人士所熟悉。应该指出，将近半个世纪，对于王光祈先生毕生从事的社会活动与音乐实践，一些报刊虽偶有文章提及。但难免语焉不详，甚或有错讹之处。党的十一届三中全会之后，这位几乎被人遗忘的川籍现代社会活动家和音乐学家才终于受到应有的重视。一些音乐界、史学界的同志开始对他进行研究和重新评价，这是令人高兴的事。

王光祈先生于1936年1月12日因脑溢血不治，在德国波恩逝世。1938年，骨灰辗转运回成都，1942年，在著名作家李劼人的主持下，将骨灰埋葬于成都东郊沙河堡李劼人的居处“菱窠”对面，菱角堰侧周太玄的私人墓地上。墓上覆盖着一块镌刻着“温江王光祈先生之墓”的大青石碑。碑文题字系王光祈生前挚友生物学家周太玄先生所写的楷书。石碑正面四周由芙蓉花朵组成花环，碑额的圆圈里有两个八分音符（♫），石碑寄托了同窗好友对故人的无限哀思。然而，

人们却很少知道，王光祈先生在自己故乡的墓地上已经安息了三十年之后，却也毫无例外地遭到了“十年动乱”的劫数；别致的墓地被平整了，远从德国运回的骨灰被委弃于地里，典雅、朴实的墓碑被弃置在野草丛中……。现在，王光祈先生之墓碑已迁置于四川音乐学院校园内，并建立了碑亭。

最近，我们从王光祈先生的中学同学魏时珍教授处得知，五十年代初期，毛泽东同志趁陈毅同志赴川之便。曾先后两次委托陈毅同志探询王光祈先生及其家属的下落，毛泽东同志在中国革命取得全国胜利以后，在千头百绪、日理万机的公务中，还惦记着早在五四时期结识的朋友，这正表现了毛泽东同志对故人的怀念以及对待历史人物的一贯态度，有鉴于此，我们在这里重新介绍王光祈先生生平事略，以引起大家对他早期所从事的社会活动和后期所从事的音乐理论著述的重视和研究，从中探讨、总结其生平的经验和教训，这对于我们现代的青年，或许是不无意义和适时的吧。

（一）　少年时代的坎坷生活

王光祈，字润玙，笔名若愚，四川温江县人。1892年8月15日出生于县城西门外五华里的鱼凫镇小河村，因王光祈的父亲曾开一锅厂，故此地人又以“锅厂”名之。王光祈之父王梦生，在其出生前数月即已去世。作为遗腹子。光祈自幼家道衰落，生活清苦，几陷困境，他小时候除帮人放羊割草外，家庭生活全仗母亲罗氏做手工和出租锅厂的微薄收入以及伯叔们的不时接济为生。王光祈的母亲是一位具有封建

文化素养的妇女，她能背诵许多古诗，且能自作五言诗。王光祈自幼由勤劳而聪慧的母亲亲自教读《三字经》、《百家姓》、《千家诗》、《孝经》、《唐诗三百首》等书。王光祈从小酷爱诗歌，记性甚好，闭书能诵。在朋辈中，他写作旧诗词的功力过人，是同其爱好诗歌的母亲和诗人祖父的影响分不开的。王光祈九岁时，在缺衣少食的情况下，他的母亲还是咬紧牙关，把他送进本地一家私塾读书。

王光祈的祖父王再咸，字泽山，清朝咸丰壬子科举人，能诗善文，尤精于诗。中举后，由于两次会试未第，滞留北京教馆，过着寄人篱下的教书生活。曾作过后来相继出任四川总督的赵尔巽、赵尔丰两兄弟的受业老师。王泽山名士风流，潇洒出尘，时有新作发表，困顿潦倒二十年后，五十二岁卒于北京，家产全无，唯有诗集一部传世。

当赵尔巽即将来川接任总督之前，忽忆起业师王泽山的家属乃在自己即将管辖之地，于是写信询问，表示关怀，并要王光祈到成都读书。在赵的帮助下，王光祈才得于1907年十五岁时，从四十里外的家乡欣欣然来到成都，就读于胡雨岚创办的第一小学堂高年级。王自知学习机会来之不易，故从此刻苦自励，发愤求学。赵尔巽就任四川总督后，要王光祈带着祖父的遗作去见他，赵为感报恩师，还要王光祈每周作文一篇交去，并亲自给他批阅删改，这段时期，王光祈在语言文字能力上受到了严格的锻炼，这对他以后的著述生涯不无裨益。

1908年，王光祈小学毕业，考入有名的成都高等学堂分设中学丙班。当时，王家孤儿寡母，生活日窘，赵尔巽知道后，便从成都当商的罚款中，指拨银一千两，交给两个大商

号存息，每年可支给王家息银四十余两，供光祈学费及母子生活，经济才稍有保障。

从小好学深思的王光祈来到成都后，大大开阔了心胸和眼界。成都是天府之国的政治、文化中心，对于国际国内的大事均能得到较为迅速的了解，宣传民主、科学以及民族革命的书刊也易得阅。特别是考入高等学堂分设中学这样一所师资力量很强而又富于革命精神的学校，他所在的丙班同学中，如周无（太玄）、李劼人、魏嗣銮（时珍）、曾琦（慕韩）、郭沫若、蒙文通等，都是有学问有见识的人，彼此常在一起议论时事政治。这段时期，四川的保路风潮，无情地冲击着清王朝统治下的成都府。有志青年都在开始探求国家、民族和个人的出路，都在开始考虑究竟什么是真正的救国救民良方？当时的一代青年在洪流中沉浮，在苦闷中徘徊，在求知中探索。以后，由于各自不同的原因，各人接受了不同的社会思潮，而走上了各种不同的道路。此时的王光祈，在接受了《四书》、《五经》、《唐宋八大家》等大量孔孟之道的封建传统文化的熏陶和教育之后，又如饥似渴地吸吮着新文化、新思想、新知识，以充实自己的头脑，转变自己的观点。就是在这个革命的转折时期他为自己终生坚持的民主爱国主义思想打下了基础。

王光祈在中学时，用功苦读。直接受到许多良师的熏陶和培养。老师中有的是同盟会人，长于史学的教育家、监督（即校长）刘士志先生、修身教员王铭新先生（四川保路运动的倡导者）、英文教员杨沧白先生（1918年曾任四川省省长）。卢鉴池先生，以及国文教员刘咸荣先生，这些在当时都是些思想开明而博学的良师。例如，辛亥革命前就被赵尔

巽逼迫离校去京的刘士志先生，他出身举人，但却具有新思想，他积极从事民族革命，反对赵尔巽对学生的严密监守和控制，秘密地在学生中进行排满兴汉的活动，倡导学生阅读当时宣传推翻满清，鼓吹改革的《新民丛刊》、《民报》、《神州日报》、《民呼报》以及“危言深论，振聋发聩”“为中国西学第一者也”的严译《天演论》等报刊书籍。王光祈深受川人革命前驱者如戊戌六君子喋血中的刘光第、杨锐，十九岁在上海入西牢而瘐死的邹容、奋不顾身炸良弼的彭家珍以及徐锡麟、秋瑾等革命事迹的激励和影响，反抗封建统治，正直做人，以国家、民族复兴为己任。后来，王光祈在五四前后积极从事社会活动“薄于自奉而勇于治学”“立定脚跟向前迈进”，是与此时所接受的教育分不开的。王光祈的求知欲很旺，学习各科课程都十分刻苦用功。如英语，在当时教学水平不高的情况下，学习此课难度较大，但王光祈深深懂得，打开世界之窗离不开外语。因此，他认真学习英语，很受教员卢鉴池的称赞。由于他重视全面的知识学习，各科成绩平均分数多在九十分以上。

在同学中，王光祈曾被视为“怪人”、“冷僻的人”。因为，尽管他在成都已生活了几年，可他总是不愿改变那温江县城打扮的土样儿，“发辫老是姆指粗一条，靴子鞋子要穿顶大的，长衫短挂照规矩总是褦褦襶襶的，与同学们向是那样冷冷落落，在自习室里读他喜欢读的书读得摇头播脑，不读时，便撑起高眉骨，鼓起园眼睛，看着空际，那是怪人在作诗了。”① 殊知，王光祈却是一个十分活跃的人，他不仅会写一手好诗，还会弄箫吹笛拉胡琴，喜欢打围鼓，看川戏，即使学校管得很严，不准吹拉弹唱，但偶尔还是可以听见他悄悄哼

上几句川戏哩！王光祈实际上是一个纯正而不怪，清高而不僻，说话不多而言必有物的青年。只因他的家庭清苦，自尊心强，从不轻易和人交往，更不愿与同学中的纨绔子弟为伍。而喜欢结交博学有志之士，如同学中的周太玄、李劼人、魏嗣銮、曾琦、郭沫若等，同他均至为友善，在当时，可谓是志同道合的朋友。其中曾琦、郭沫若都是从外县转来的插班生。在丙班以滑稽保守出名，绰号"曾补人"的曾琦，只因作文写得出色，王光祈才同他有了私交。当时，他们正是一批青春年少，风华正茂的热血男儿，他们经常邀约一起，漫游成都的名胜古迹，如武侯祠、杜工部草堂寺、浣花溪、望江楼等地，并围坐"撞诗钟"、"对神仙对子"，作诗唱和，以抒发和表达自己愤世嫉俗，立志奋飞的思想感情。郭沫若在回忆这段生活时，曾指出，这些同学在当时都是"同学中的佼佼者"②，而王光祈在其中又名列首位。

在分设中学，一方面有良师益友的关怀教导和帮助；另一方面，又有以新任的监督（即校长）都静阶（绰号都喇嘛）和学监（即训导主任）夏××这样一些满清末代王朝的忠实奴才的统治。他们不准学生外出，禁止打闹说笑，只准规规矩矩，让学生一味读死书，稍有违反，则施用高压手段，如1911年初，成都教育界以高等学堂为首发动了要求召开国会的罢课风朝中，郭沫若和张伯安就由于代表他们丙班拒绝复课考试而遭到"斥退"。就在都静阶到校任职的那一年，王光祈连自己也不知道在什么事情上顶撞得罪了都校长，暑假过后，当王光祈从温江回到学校时，一进校门竟看到学校挂牌上写着："王光祈、魏嗣銮两生桀傲不驯，不准住校"。为了此事，王光祈的情绪受到影响，大约还是通过

赵尔巽的关系说情，才得准予重新住进学校。

1911年夏秋之间，由于满清王朝的卖国腐败政策，酿成了四川的保路运动。王光祈和同学们一起，被卷进反抗清王朝的洪流中去。他们参加了罢课，参加了四川保路运动，去听过四川咨议局副局长、四川保路同志会副会长罗纶的激动人心的讲演，高唱过“废约保路兮，吾头可断志不移”，“川粤汉路不争回，不死复何期”的《保路歌》。1911年春，赵尔巽之弟赵尔丰继任四川总督后，于九月七日逮捕四川咨议局和铁路公司代表蒲殿俊、罗纶、张澜等人，并制造了开枪杀害请愿群众数十人的“成都血案”。王光祈虽然痛恨丧权辱国、黑暗腐朽的清王朝，但因与赵家的特殊关系，平时受赵氏兄弟的挟制甚严，故没有能够站在群众运动的最前列来积极参加反对赵氏兄弟的斗争。

辛亥革命的风暴席卷全国，取得了胜利。尽管反封建不够彻底，但它确实赶走了清朝皇帝，结束了两千多年的帝制统治，废止了一些封建陈规，其中有男留长辫女缠小脚这些恶习。王光祈和同学们一起，在辛亥革命的前夜，不等到独立的宣布，就迫不及待地剪去自己头上那象征腐朽落后和屈辱的辫子，随后，又帮助一些怕事的师生剪掉辫子，那位正统旗人都静阶的辫子，竟然也在同学们的围追和谈笑之中被剪了下来。

辛亥革命的结果，四川同全国一样，政权由清王朝移到反动的政客军阀手中。封建的顽固势力始终没有被打破，资产阶级民主革命在实质上还远远没有完成。四川依旧民穷财困，生灵涂炭，巴山蜀水仍在一片黑暗之中。1912年春，王光祈毕业于成都府中（革命后，分设中学因经费困难停办，

将原丙、丁两班合并到成都府中）。同学们在校时曾经相约，毕业后不论有无条件，都定要设法出省去京沪或出国到欧美，以读书深造，奋起图存。毕业后，由于成都兵变，当铺、商号以及藩库财产在一夜之间被巡防军纵火抢劫一空。王光祈一家赖以生活的唯一收入从此断绝了，他顿时几乎沦为赤贫。当时，失学、失业，连吃饭都成问题，那来出省去国的旅费呢？好不容易通过种种关系，挤进一家无聊的报馆编写稿子混得一碗饭吃。这段时间，王光祈自叹命运多乖，无用武之地，大有怀才不遇的感伤情绪。无聊时，便常去找与他境遇相近的同学李劼人，或谈天说地，或读《西清散记》，或围着火盆“打诗钟”。后来，王光祈的心绪更为索然，有时，他们在少城公园茶铺里一坐半天，却相对无言，情绪低沉，兴会全无，半年后，因他不愿意随波逐流的鬼混。只好挟起一个小包裹，逕直回到了他的家乡温江。

王光祈失业归家，母亲正在重病之中，他家仅靠出租锅广和妻子绣花的收入维持最低生活。他的妻子姓罗，名次玙，比王小一岁，是受过新旧两种教育的妇女，后在温江女子小学教书。其父系本县一小地主，因看中王家母子得到总督赵尔巽的特殊资助，故于宣统二年（1910年）千方百计地遣媒说亲。王光祈的母亲为了要独子早得子嗣，便由她作主，让年仅十八岁的王光祈在毫无感情基础的情况下，与罗次玙结了婚。婚后，先后得二子，但不幸在王光祈出川前相继夭折。

王光祈在家闲居期间，与妻子相处亲密。一天，其妻在廊上绣花，王光祈也拿了针线陪伴着她学习刺绣本领，不到五分钟的光景，他的手指竟已被刺得鲜血长流。他的妻子心

疼地叫道："放着罢，不要太淘气了！"此后，王光祈自告奋勇地担当起全家烧饭的任务。后来，王光祈在回忆这段艰苦生活时这样写道："民国元年从中学毕业，做了半年的报馆主笔，后来因为不愿意随波逐流的鬼混，就回到家中，我家里又经成都兵变，家产荡然，搬到乡间一个顶坏的房子居住，我母亲又在病中……当时受了'孔方兄'的压迫，真是实行不用仆役主义，我自己做饭炒菜，做了好几个月。"③王光祈在家还抓紧时间读书，他在不到一年的时间里，攻读完了田园、山水诗人陶渊明、谢灵运、孟浩然、王维、韦应物、柳宗元等名诗家的专集，深入研究了诗的格律和各家的艺术特色，他对陶诗爱不释手，特别赞赏《桃花源记》中所描写的美不胜收的世外桃源生活。在读到"昔欲居南村，非为卜其宅，闻多素心人，乐与数晨夕"这类诗句时，总不免要摇头晃脑地反复吟诵一番。王光祈在这段贫困的日子里，致力于中国古诗和经史的研究，为进一步了解和掌握中国古代文化传统奠定了深厚的基础。

王光祈失业后困居农村家中，仅管可以从陶潜等人的田园山水诗里求得某些精神上的暂时寄托和慰藉，但他那失意后洁身自好的避世思想，对现实不满的隐逸生活，实际上都是被黑暗的社会所逼出来的，并非出自这位血气方刚而具有宏图大志的青年王光祈的本意。虽然，四季常绿的川西平原是美的，温江的白酱油拌蒜泥肉是令人永远回味的，但山外有山，天空海阔，他终于对其幼时的挚友崔干臣说："温江再也不能住下去了，我必须走！"为逃脱困境，王光祈重新鼓起勇气，展开受伤的翅膀，准备吃尽千难万苦，跨巴山，越夔门，朝着理想奋飞！

（二） 在五四运动的激流中

1914年春，李劼人的舅父官任泸县知事，依靠这个关系，李劼人到泸县当了文教科长兼县知事的秘书。王光祈出川前，曾到泸州小住，筹措赴京旅费。其间，常和李劼人一起，倾吐肺腑，纵论国事。主张“彻底打破现状，创造新路子。”④不久，乘船东下，飞渡夔门，触景生情，他曾写了《夔州杂诗》，咏志抒怀。诗中赞美了“两崖如壁立，一线漏青天”，“雷声才着壁，风已过夔门”的壮丽景色，表示了“千载忧难已，深宵剑自鸣，直行终有路，何必计枯荣”的勇气和决心。

从王光祈当时的经济情况来看，出川游学是困难的。所以，当他突然出现在吴淞车站时，他的好友周太玄，魏嗣銮喜出望外，几乎不敢相信。魏嗣銮回忆当时情景说：“他一身破旧衣裳。一个脸盆，一部杜诗，是他仅有的行当。长途跋涉，布鞋后跟烂得象鱼尾巴一样拖起了。”面对风尘仆仆的老同学，魏嗣銮曾在内心感叹：“光祈兄何以一贫至此啊！”

其后，他到过青岛，复由上海至北京。在赵尔巽（时任清史馆总裁的帮助下，到清史馆担任书记员。同年秋，考入中国大学攻读法律，并悉心研究《国际公法》和《中西外交史》。

王光祈在大学的四年，正是国际国内风云变幻的四年。

从国际情况来看，1914年，第一次世界大战爆发，两个

帝国主义集团，互相撕杀，欧洲上空乌云翻滚，给人民带来极大的灾难。战争期间，俄国十月社会主义革命，冲破了帝国主义链条中最薄弱的环节，取得了伟大的胜利，在人们心头点燃了希望的火花。

从国内情况来看，1915年袁世凯称帝。1917年张勋复辟。战祸连年，生灵涂炭。中华民国的招牌，岌岌可危。段琪瑞卖国求荣、引狼入室。民族危机，空前严重。

当时的中国，就象鲁迅所形容的，是一个黑沉沉的囚笼，闷得人透不过气来。有志之士，都在探索改造社会的道路。

1915年，陈独秀创办《新青年》，高举民主和科学的大旗，向腐朽的封建制度，封建礼教，展开了猛烈的进攻。其后，李大钊号召青年，"冲决过去历史之网罗"，"新造民族之生命，挽回民族之青春"，⑤一个蓬蓬勃勃的新启蒙运动在中国展开了。

王光祈在这样的环境中，眼界开阔了，思想充实了。面对内忧外患的祖国，他和当时一般的热血青年一样，痛恨帝国主义的侵略，痛恨军阀的黑暗统治，信誓旦旦，要为国家民族尽炎黄子孙的一份力量。1915年中秋，他登陶然亭，感而赋诗。其中有这样的句子："西台痛哭谢皋羽，东观淹留定远侯。投笔声威传万里，临风涕泪亦千秋。"表现了他对班超、谢翱爱国精神的崇敬和为国效力的宏图大志。

1916年秋，周太玄到北京任《京华日报》编辑，相约王光祈一起工作。他觉得王光祈和中学时代相比，前后判若两人。"双目炯炯，内蕴至强"。"风流不羁的性格，虽偶尔发露，但他克制自己的力量却也不小"。⑥周太玄回忆，有一

次他得到廿元的收入，按理应该贡献给家里的妻子，但是为了学习和研究国际问题，他“经过一夜徬徨寻思，最后，毅然买了一部商务出版的外交月报全份”。

在研究《国际公法》和《中西外交史》的过程中，中国对外丧权辱国的奇耻大辱，常常使他彻夜难眠，击案而起。由于没有找到正确的道路，他又常常感到，孤掌难鸣，窘迫无计。在一些诗中他曾多次感叹：自己象“枯柳飘蓬”，虽有报国之志，但“落拓都门”，只有“相对欷歔”，仰天长叹了。

就在读书这段时间，他除了在清史馆工作，维持学费和生活费外，经李劼人推荐，还兼作《四川群报》驻京通讯记者，每天向成都寄剪报，发新闻、积极从事反袁护国斗争和介绍新思想、新文化的活动。李劼人回忆说，当时在偏僻的成都，这是“了不起的一件事”。

1918年7月，王光祈以优异的成绩（第二名）毕业于北京中国大学。是年冬，陈独秀和李大钊发起创办《每周评论》，这是一个密切配合政治斗争和《新青年》互为补充，在五四运动的思想准备方面起了重要作用的刊物。王光祈是这个刊物的主要撰稿人之一，并执笔为创刊号写了《国际社会之改造》的社论。

当时第一次世界大战刚刚结束，中国一些知识分子被美国总统威尔逊伪善的十四条声明所迷糊，对“巴黎和会”寄予莫大的期望。错误地认为“协约国”战胜“同盟国”是“公理战胜强权”。王光祈在社论中鲜明地提出了自己的观点。他热情地欢迎十月社会主义革命。说“这回战争的结果，有两件差强人意的事情，第一就是那俄德革命，社会党骤然跃

起。”他认为这是“大战的价值”，是我们“应该尊重宝贵的”，是符合人类社会“进化轨道”的。他表示根本不信任巴黎和会。指出：“每次国际战争，都是几个野心政府惹出来的，那野心政府的背后，就是那些政治家、资本家、军阀、贵族在那里怂恿。”“如论战胜战败，享福的总是贵族，吃亏的总是平民。”“将来由这种政府代表的国家所组织的国际大同盟，一定是不可信赖的。”因为“狗咀里吐不出象牙来”。“现在又要在巴黎快开和平会议了，恐怕这回会议的内容，大概又要研究杀人应从那里开刀；灭国应从那里入手了。”这些观点，十分有力地揭露了帝国主义的本质，唤起了人们的觉悟。在文章最后，他说：“如还要想谋世界永久的和平，人类切实的幸福，就应该动起手来，胆子不要太小了，须知我们大多数平民的生活，是我们大多数平民自己可以改造的，并不是天生就的，亦不是贵族给我们的，千万莫相信那贵族所造的命运谣言。”在五四运动的前夜，这些话的确起了激励人心鼓舞士气的作用。

当然，文章中也提了一些不切实际的空想。比如，主张打破国界人种偏见，打破现状，扫除资本家、军阀、贵族的威权，建立一个由各地方自治团体联合起来的理想社会。这无疑是无政府主义思潮影响的结果。

在《每周评论》上，他前后还发表了若干篇文章，痛斥了日本占领我国山东的侵略行为，指出日本将是东方德意志第二。揭露了“巴黎和会”高唱和平的虚伪性。提出了要用革命的手段推翻强权等等。这些思想在当时产生的客观效果也是不容忽视的。

这一阶段，王光祈不仅在北京积极从事反对帝国主义侵

略、反对军阀统治的宣传活动。他的影响也波及到成都，对成都后来的爱国运动起了巨大的推动作用。

1918年，《四川群报》被反动军阀封闭，不久，昌福印刷公司的樊孔周又约请李劼人与刘觉奴另行创办《川报》，由李劼人摄理总编辑和发行人。李依然聘请王光祈为驻京通讯记者。由于李劼人比较注意省外消息和国家大事，曾为北京、上海的通讯记者宽筹了一笔经费，除要求寄剪报、拍专电外、还要求每周至少写通讯报道一至二篇。1919年春，北京已是“山雨欲来风满楼”，爱国青年密切注视着“巴黎和会”的动向，群情愤懑，大有一触即发之势，王光祈这时不断地将北京的消息发回成都，有时一天之内，接连发两三篇稿子。这一阶段，他先后共写了五十余篇通讯，分析国际形势，痛论中国政局。他的文章透辟而有见解，敏锐而富有煽动性。

五四运动爆发时，王光祈正在北京大学当旁听生，他直接参加了这一运动。当日即将火烧赵家楼的情况，用简洁的语言，发回成都。7日，《川报》在简要新闻栏，用大字刊出，但未引起社会上特殊的反响。5月16日，王光祈在五四夜晚写的长篇通讯到达成都，李劼人满怀激情在文章前后写了富有政治鼓动性的按语，“并在通讯前后做了很多含有刺激性的标题，把五四运动更加渲染得有声有色，这样一来，王光祈关于“五四”的通讯，在成都许多人——尤其是在前进的含有革命性的知识分子圈子中，真无异是投下一颗大的炸弹！”⑦17日晨，成都高等师范的学生们正在早膳，袁诗荛大步登上饭桌，高声朗读王光祈的北京通讯，“登时似乎火山爆发了，群众嚷成一片，食堂变成了会场”⑧一场轰轰烈烈的

爱国运动，自此就在成都展开了。

李劼人在回忆中说：“北京五四运动之所以及时传到成都，使成都青年得以及时看到这线光明，就不能不归功于王光祈了。”⑨

（三）“少年中国学会”的创立与“工读互助团”的失败

五四爱国运动，促进了全国人民的觉醒。五四运动后，各种进步刊物，有如雨后春笋，欣欣向荣。各种进步社团，也纷纷成立。追求真理，追求解放，形成了一股不可抵挡的洪流。在这一股洪流中。“少年中国学会”是非常引人注目的一个社团。它编辑出版的《少年中国》与《少年世界》，在当时思想界、文化界也具有相当的分量。蔡元培先生当时曾说：“现在各种集会中，我觉得最有希望的是“少年中国学会”。因为它的言论，它的举动，都质实的很，没有一点浮动与夸张的态度。⑩

王光祈是“少年中国学会”最主要的发起人和最早的组织者，也是五四时期学会的实际负责人。

“少年中国学会”成立之前，曾经有一个酝酿和筹备时期。当时王光祈和周太玄同在北京《京华日报》作编辑。他们经常议论时弊，探讨未来，深感“中国一切党系皆不足有为，过去人物，又使人绝望”⑪决心“联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝的被压迫被剥削的国家改

变为一个青春年少独立富强的国家”⑫那时，李大钊正在北京大学任教，并主编《晨钟报》的副刊，由于新闻界的关系，王光祈和周太玄与李大钊经常往还。李大钊虽然工作很忙，但接待十分热情。多次深谈，推心置腹，有时至午夜二三时，大家都毫无倦意，不想离开。周太玄回忆：“守常先生比我们年长七八岁，见到小兄弟辈奋发向上，他是很高兴的。”他“思想成熟深入，气魄很大，但外表却非常谦和亲切，由于他这种感召力，又由于他对这种结合的认真和虚心，很快地便使我们把他当成一个知心的老大哥，真是相见恨晚。”⑬在李大钊的帮助和鼓舞下，王光祈、周太玄等积极投入了“少年中国学会”的创建活动。

其时，陈淯、雷宝菁、张尚龄、曾琦等先后由日本东京返国，并陆续到达北京。由于同乡同学的关系，王光祈、周太玄和他们经常在南池子陈淯的住宅和中央公园等处聚会。有些看法，互相投契，一拍即合，愈谈愈深。有些问题，各有观点，唇枪舌剑，争执不一。比如在中学时期以腐朽顽固著称的“曾补人”，在讨论学会的宗旨时，坚持要以“少年意大利党”为模式，要大家为在中国实现旧型的资产阶级民主主义而奋斗。他崇拜旧势力，景仰旧偶象，竟跑到天津与梁启超拜门。在与朋辈交谈中，他虽然孤立，但表现得十分顽固。

王光祈当时态度比较激进，他认为“十九世纪之少年意大利党，少年德意志党所造之‘少年意大利’‘少年德意志’在当时视为少年者，在今日吾人视之，亦老大意大利、老大德意志而已。”“吾人所创造非十九世纪、十八世纪之少年中国，实为适合廿世纪思潮之少年中国也。”⑭他主张坚决与旧的一切划清界线，决不与任何旧势力妥协，决不同

流合污，得过且过。要以一个完全崭新的姿态和作法，刻苦奋发，为中华民族找一条出路。由于他和曾琦私交甚好，虽然互有争执，但多采取细谈的方式求得一致。最后，由王光祈起草了一个《吾党今后进行意见书》。

1918年6月30日，在北京顺治门外嶽云别墅召开了第一次发起会。列名发起者为：陈淯、张尚龄、曾琦、李大钊、周太玄、雷宝菁、王光祈等七人，会议推选了王光祈为筹备处主任兼会计，周太玄为文牍，李大钊为临时编译部主任，并委托王光祈起草学会规约，与李大钊商榷一切。筹备时间，预定为一年。

经过反复讨论，最后通过了王光祈起草的学会规约七十条。规定学会的宗旨为"振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气。"学会的信条是"奋斗、实践、坚忍俭朴"。王光祈解释说："知改革社会之难而不可以徒托空言也，故首之以奋斗，继之以实践；知养成实力之需时而不可以无术也，故持之以坚忍，而终之以俭朴。务使全国青年志士，皆具先民敦厚之风，常怀改革社会之志，循序以进，悬的以趋，勿为无意识之牺牲，宜作有秩序之奋斗"。⑮

筹备会后，王光祈全部精力都倾注于会务，大小事情，都由他悉心擘画。这一段时间，他谈话不离会事，精神专注，神采飞越，对未来事业充满了信心。周太玄说，这是"光祈一生兴致最高，天才得以发展最充分的时代"⑯由于他的努力，在筹备的一年中，编译图书数种，发行会务报告四期，发展会员四十二人。毛泽东、赵世炎、张闻天、恽代英都是他亲自介绍入会的。毛泽东在京期间和王光祈经常往还，王光祈

比毛泽东年长一岁，常以“小弟弟待之，每与谈话，更多笑容”⑰

1919年7月1日，在北京回回营陈愚生宅，举行了“少年中国学会”北京总会成立大会。王光祈任大会主席。首先由他报告了筹备经过，接着讨论选举职员及会后进行方法。会议还根据李大钊、王光祈等六人的提议，将规约中学会宗旨修改为“本科学的精神，为社会的活动，以创造少年中国”。王光祈被选为执行部主任，主持学会的工作。

“少年中国学会”是五四时期一个著名的社团。它一直存在了六年多的时间。先后加入了学会的有一百廿余人。除北京总会外，南京和成都设立了分会。会员分布于全国十二个省市。国外在巴黎设立了分会。德国、美国、日本、南洋等处，也有它的会员。

学会对会员的要求，十分严格。入会时需会员五人介绍。会员必须具备三项条件。一纯洁、二奋斗、三对本会表示充分同情。凡思想龌龊、行为卑鄙之人，对内贼外奸麻木不仁之人，对学会缺乏热诚之人，一律不准入会。

学会从一开始，就兼容了三部份人。一是以李大钊和毛泽东为首的一批共产主义知识分子，他们希望通过学会，扩大马克思主义影响进行革命活动。一是以曾琦、左舜生为首的一批右翼资产阶级知识分子，他们反对参加政治活动，企图把学会作为实现他们政治目的的基地。再就是以王光祈为首的一批小资产阶级知识分子，他们不满现状，企图通过它寻求出路，但是，由于阶级的局限性，不能正视现实和把握现实，陷入不切实际的空想之中。在以后的发展中，斗争愈演愈烈，终于导至公开分裂。

王光祈在发起创立“少年中国学会”时，还没有成熟的政治主张，所以他仿效蔡元培主持北京大学的经验，在学会实行“兼容并包”的方针。1919年1月23日，他在吴淞筹备会上讲：“本会为青年组织，青年思想与世界潮流是共向一个方向进行的。战后世界潮流是变迁最烈的，因之青年思想亦是一种变迁锐进的。故本会会员有偏重国家主义的，有偏重世界主义的，亦有偏重安那其主义的，是不能一致的，亦不能强同的。”

随着五四新文化运动的深入发展，中国思想象开了闸的洪流，泥沙俱下，泡沫飞溅，除了马克思列宁主义之外，各种流派的社会主义，也一拥而进，一个时期，都当作新思潮，在报刊上予以介绍。王光祈这时贪婪地学习，良莠不分，兼收并蓄。他表示厌恶美国式的民主。他说：“美国人因拜金主义，造成一种世界无敌的财阀，一般平民生活在这种财阀之下，与我们生活于军阀之下，同是一样的痛苦。”他响往社会主义，说他“因留心世界大事，不知不觉地中了社会主义的魔术了。”⑱他渴望在中国建立一个没有阶级、没有剥削、没有贫穷的国家，但他又认为，“俄国式的社会主义，拿国家的权力来干涉个人生活，是一件不合民情的主张”⑲。究竟什么是社会主义呢，他当时是“隔着窗纱看晓雾”，模模糊糊，朦朦胧胧，左顾右盼，莫衷一是。他在给朋友的信中说：他是主张“旁通博采的，不是主张一派的，是比较各派的。”其概要是：“（一）现在的经济组织，非根本推翻不可。（二）现在社会上一切虚伪和束缚，非根本铲除不可。（三）将来的组织，是宜在个人自由主义之下，为一种互助的进步的自由的快乐的结合。”这种主张如

果没有适当名词就叫他为中国式的……主义。”[20]

其后，他通过自己的主观臆想，吸收了克鲁泡特金的互助论及其无政府主义，欧文、圣西门、傅立叶空想社会主义，托尔斯泰的泛劳动主义和日本武者小路的新村主义，创造了一个少年中国的乌托邦，这个乌托邦是一个错综复杂，兼容并包的集合体。

1919年8月，他在与左舜生的通信中，披露了他理想社会的蓝图。这就是在离城不近不远的地方，租一个不大不小的菜园。中间修十余间中国式的两层建筑，楼上为书房、阅报室、办公室、会客室、游戏室，楼下是卧室、饭厅。西南角上是厨房，东北角上是厕所，房子后面砌球场。周围挖小溪，溪边种杨柳，柳边置竹篱。会员每日种菜两小时，读书三小时，译书三小时。其余时间，游戏或阅报。种菜解决物质生活的需要，读书寻求精神的快慰，译书“介绍欧化，以革新一般人的思想”。翻译的书，由自办的印刷所出版，利润一半给译者，一半作为共同生活的费用。此外，还要附设平民学校，免费教育附近农家子弟，“常常到那些农家，与他们诚诚恳恳的周旋”。星期日聚集他们开演说会，演幻灯，放留声机，“使他们大家快活”。

王光祈十分响往这种世外桃源式的生活。他说：“我们在乡间半工半读，身体是强壮的，脑筋是清楚的，是不受衣、食、住三位先生牵制的，天真烂漫的农夫是与我们极表示亲爱的，我们纯洁青年与纯洁农夫打成一片。要想改造中国是很容易的。”

王光祈把他幻想的这种乡村乐园，作为他理想社会的刍形。改革中国的起点。他热情地宣称：“新生活园里的花儿、

草儿、鸟儿、蝶儿正在那里盼望我们，我们莫要再作纸上的空谈了，赶快实行我们神圣的生活！”㉑

王光祈这个“最美最乐的自由世界”的设想没有能够在最短时间变为现实，他认为是“他生平一桩极可耻的事。”犯了中国人向来一种毛病，只说不做的习性。”是年12月4日他又在北京《晨报》上发表了《城市中心新生活》，提议组织一种“男女生活互助社”，帮助青年脱离家庭压迫，培养独立生活能力，养成互助劳动的习惯，创造读书的机会。“为苦学生开一个生活途径，为新社会筑一个基础㉒”。文章发表后，他即四处奔走，终于在当时思想文化界名流陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等支持下，联名募捐，筹措了一笔经费。王光祈本人也倾囊相助。不到半月工夫，“工读互助团”首先在北京问世了。

北京“工读互助团”成立的消息刚一传出，就有数百人报名参加。有些外地青年也不远千里跑来，要求投入这一新生活的试验。由于条件限制，只吸收了卅余人，成立了三个组。他们一面从事办食堂、洗衣、制订、印刷、制造小工艺品和贩卖新书报等体力劳动；一面在各校听课。共同生产，共同消费，“强者帮助弱者，智者帮助愚者”，幻想实现“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”的崇高理想。为了改造社会，几十名青年甚至狂热地宣布，脱离家庭关系，脱离婚姻关系，脱离学校关系，集体生活，实行共产。一个时期“曾经把团员的衣服都集中起来，分类放量，只要谁爱穿，谁就可以拣来穿”㉓

北京“工读互助团”的成立，在青年知识界曾经轰动一时，也引起社会上广泛的关注，对国外勤工俭学也产生了一

定的影响。王光祈于1920年1月，在《少年中国》一卷七期撰文，对工读互助团的性质，前景以及在改造社会中的地位和特点，从理论上进行了阐述。他说："工读互助团是新社会的胎儿，是实行我们理想的第一步。""若是工读互助团果然成功，逐渐推广，我们'各尽所能，各取所需'的理想，逐渐实现，那么这次工读互助团运动，便可叫做平和的经济革命。"他对工读互助团寄予了很高的期望，希望将来各地的小组能够联络起来，实行"小团体、大联合"的计划，使团员随便到什么地方，皆有工可做，有书可读。将来办理久了，已养成劳动互助的习惯，所有一切简章规约皆可废止。我们以后的生活便是：

"日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力一政府一于我何有哉！"㉔

由于王光祈的鼓吹，在北京"工读互助团"成立不久，武昌、南京、天津、湖南、上海等地也相继组织。1920年2月，毛泽东在北京参观了女子"工读互助团""觉得很有趣味"，3月，他曾与陈独秀、王光祈等二十六人联名发起"上海工读互助团"。同时致函周世钊说："我想我们在长沙要创造一种新生活，可以邀合同志，租一所房子，办一个自修大学，我们在这个大学里实行共产的生活。这种组织，也可以叫做工读互助团。"㉕

"工读互助团"是具有五四时代特点的中国式的空想社会主义。它是当时进步青年痛恨旧社会，痛恨不劳而食的寄生生活，同情劳动人民，憧景向往社会主义的反映。王光祈就是他们的典型代表。正是在这一点上，王光祈在现代政治思想史上是一个不应略去的人物。

“工读互助团”虽然名噪一时，影响颇广，但其生命极其短暂。1920年3月，由于薄弱的经济基础与共产主义分配原则的矛盾，团员的个人主义、自由主义与集体主义生活方式的矛盾，无法克服。第一组只好宣布解散，到了6、7月份，其它各组也相继失败。

在这样的情况下，王光祈感到十分痛苦。他曾说：“若是此次试验成功，吾人理想社会便不难实现；若是失败，至少可以阻滞进化半世纪，我们都是大罪人！”在痛苦的折磨下，他决心暂时告别亲爱的祖国，远涉重洋，到当时正在致力于战后复兴的德国，学习考查。他表示：“这是最末一次之洪炉”，若果学无所成，愿到“太平洋与鱼虾作伴”，永远不再与国人见面了。[26]

其后，中国发生了翻天复地的变化。1921年中国共产党诞生了，1922年中国共产党提出了打倒帝国主义、打倒封建军阀的民主革命纲领，以后，党积极帮助孙中山，改组了国民党，建立了国共合作的统一战线，开展了轰轰烈烈的大革命。

在高涨的革命形势下，“少年中国学会”内部发生了剧烈的斗争。王光祈这时远离祖国，脱离实际，仍然沉醉在自己主观幻想的王国里。他坚决保持学会“兼容并包”的指导思想，坚持创造“少年中国”和确定学会的主义，非有长时间之讨论和“预备工夫”不可。他反对夺取政权，进行革命。“抱定宗旨，从事社会活动，反对政治活动。”[27]他认为政治运动是“跳”的运动，“跳来跳去，终是未离原地”，是“驱逐一般的小孩象河里跑，虽然只是一种牺牲。”“只会引起一般民众的悲观失望”。他所从事的社会

活动，是“走的运动”，只要持以毅力，“终有达到理想目的之日子。”[28]

他所谓的社会活动是什么呢？他说是一种“有基础事业的文化运动”。他提出：“先办一半工半读之小学校，并租田十余亩为自耕之计，收入不敷，则以译书或任它校教员为补助。小学三年之后，即扩充为中学校，又四年之后，即扩充为大学。同时筹办工厂。大学生仍是半工半读。农事要有进步，即扩充为新农村。《少年中国》月刊即在此地编辑，此地即作为学会永久通信之地点，亦即本会之大本营。”“大本营既立，然后多多物色本地同志，进而为改造全省计划。”“只要把一省办好，便可以立国……一年之内，改造省城空气，三年之内，改造全省空气，十年之内，基础已立，再进而改造中国。”[29]这一套设想，依然是他过去提出的“小组织”和“工读互助社”的扩大版。

1925年，以“五卅”运动为起点，全国革命运动进入了高潮。“少年中国学会”内部斗争，势如水火。王光祈这时表示:“不相信国家主义，不相信共产主义；但认为在最近的中国，国家及共产两种运动，皆各有其用处，只求不要过火，我都相对赞成。”他表示相信民族主义，说“民族主义以争取中华民族独立自由为宗旨”，“其方法系从‘研究真实学术’，发展社会事业入手，以培养民族实力。”[30]

这一时期，由于他远去异国，对祖国情况隔膜，在政治方面，实际上走上了妥协改良的道路。

（四） 莱茵河畔的音乐生涯

从1920年6月，作为上海《申报》、《时事新报》及北

京《晨报》的特约驻德通讯记者抵达德国法兰克福后，直至1936年1月12日在波恩逝世，王光祈在德国生活了将近十六年。为了探索德国战败后如何恢复社会经济，为“复兴中华”找寻经验，王光祈刚到德国初期，加紧学习德文和攻读政治经济学，并利用晚上时间与魏嗣銮一起译写通讯稿寄回国内各报刊杂志，以稿费收入维持最低生活。1922年，利用工读之余，跟德国私人音乐教师学习小提琴。1923年，王光祈决意放弃经济学的研究，开始在柏林一所音乐专科学校正式改学音乐理论。此后，王光祈毕生从事音乐学的研究和著述。迄至1927年考入柏林大学以前的短短几年中，他已经先后在国内发表出版了《德国人之音乐生活》（通讯十篇），《欧洲音乐进化论》、《东西乐制之研究》等十二种有关音乐的著述，开始显露出他在音乐理论研究方面的才能，引起国内音乐界的注目。同时，也令一些人感到意外和惊讶：为什么怀着救国济民之志，热衷于创造“少年中国”的社会活动家突然转攻起“冷僻困难”的音乐学呢？！其实，王光祈出国留学，而后又改学音乐，是由多方面的因素促成的。他看到由他一手参与创建的“少年中国学会”，在思想上出现了深刻的分裂；由他发起作为社会改革实验的“工读互助团”，不到半年时间就以失败告终，自行解散。这使他惶惑不解，十分苦恼。此时，满腔热情的王光祈在重重矛盾面前，没有找到改造中国的真正出路，他在斗争面前失望了，退缩了，开始对政治社会活动产生了厌倦情绪。出国前夕，他在《留别少年中国学会同人》一文中，曾讲到过此时的心境：“忽忽半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下。加之一年以来无暇读书，思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。”[31]因此，他急欲出国，求

得一种较有系统的学问，以学术上的奋斗，来创造“少年中国”。此外，王光祈在组织工读互助团期间，与家庭断绝一切关系之后，曾同川人吴××（北京协和女子大学学生）建立感情，并相约赴欧留学，王到巴黎与吴相见后，始知吴已背弃自己，另有相好。王光祈受此意外打击后，逐渐缺少过去那种态度坚决，说话激烈的明朗气质，开始变得有些孤僻不群。这也是促使他后来致力于音乐事业的原因之一。加之，王光祈诗文素养很深，从小便会弄箫吹笛，接触过一些民间音乐，对戏曲音乐（如川戏、昆曲）颇为爱好，这些条件的具备，也必然促使他萌发用音乐这一“真实学术”去实现“拯救中国”的抱负。王光祈以三十余岁的年纪开始研习音乐，“半路出家”，实际困难较多，加之他独居海外，在既无官费，又无家资的艰苦经济条件下，还要排除朋友们对他转习音乐的反对、鄙视和讥笑。倘若，他缺乏学习音乐的原动力，没有锲而不舍的钻研精神，是难以在短短几年中做出这许多成绩的。

1927年春，王光祈入柏林大学深造，并以音乐学作为主课攻读达七个学期之久。师从霍恩博斯特尔、舍尔林、沃尔夫、萨克斯等教授。他坚持全面学习，课程包括音乐理论、钢琴、音响学到乐器学等等。他跟随柏林乐器博物馆馆长萨赫斯教授学了三个学期的乐器学，并到乐器博物馆实习达一年半之久，为了更好地掌握视唱练耳的基本学理，他师从柏林国家医院耳科主任“研究耳朵、喉管解剖之学”。他在德国专门研习音乐总共只有十二年，但其论著却多达三十四种，国内正式出版的就有近二十种。其他还编译了《国防丛书》、近代中国外交史料等不少书籍，付出了极其艰辛的劳

动。

在德国期间，王光祈把主要精力集中在音乐著述上，在他的音乐论著中，洋溢着一种强烈的爱国主义的思想情感。他并未因个人的失意而稍减自己的事业心和对祖国的眷恋深情。他始终坚持着“少年中国学会”的“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”的宗旨。他从事音乐研究工作，也是从其“拯救中国”的爱国心出发，想通过音乐，唤起民众，以实现“少年中国”之理想。他在1924年底于柏林写成的《东西乐制之研究》一书的“自序”中说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业。”满腔爱国热情，溢于言表。王光祈热爱祖国音乐文化传统，他从其强烈的民族感情出发，在身处异国，中国音乐资料极其缺乏的情况下，积极整理、研究和总结祖国传统音乐文化，其目的乃是为了使伟大的中华民族的音乐文化能屹立于世界之林。他曾说：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将徧究各国之音乐，考其嬗变，审其异同；吾国先民音乐之素养，视各国为深，吾尤将发湮扶微，张皇幽渺，使吾国音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。”㉜王光祈在德国生活期间，对于帝国主义侵略中国和中国人所受到的歧视，有着切肤之痛。仅管他在德国接触了大量的西方文化，但却怀着深厚的民族感情，始终立足于自己祖国的民族音乐。对那些缺乏民族自尊心，轻视祖国民族文化遗产的人，他则嗤之以鼻称之为“疯狂状态的中国人”。为了唤起人们的民族自豪感和民族自尊心，他经过认真比较

研究之后而得出结论："吾黄帝子孙不能不独居创造，数千年以来，学者辈出，讲求乐理，不遗余力。故今日中国虽万事落他人之后，而乐理一项，犹可列诸世界作者之林，而无愧色，只借现代中国之人，事事反常，将祖宗遗业，认为一钱不值，偶有习者，群起笑之，呜呼，今日之中国人，今日入于疯狂状态之中国人。"他还在1925年写成的《各国国歌评述》一书中指出："现在学中国的日本人，尚知道保存几分'中国音乐'的本来面目，而中国人自身反把'中国音乐'认为一钱不值，不肯细心去研究，这真是我们从事音乐的同志，所当引为深耻的。"他在国外看到西洋"汉学家"对我国学术界的轻视态度十分气愤。他渴望中国学术界同志奋发有为，"能一洗此种奇耻大辱！"王光祈潜心于音乐研究的最高理想和直接目的，是为了创造"引起民族自觉心"的，具有"民族性"的"伟大国乐"。这是他的深沉的爱国主义思想在音乐研究中的集中体现。他在1923年底完成的《欧洲音乐进化论》一书的"著书人的最后目的"中说："著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族性'的国乐。而且，这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为，这两种东西，是我们'民族之声'"。后来，他又在1929年成书的《翻译琴谱之研究》的导言中指出："余既主张'音乐作品'是含有'民族性'的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造"。那末，如何创造呢？他在1931年成书的《中国音乐史》自序中认为，音乐艺术决不可以象引进其他科学技术那样照搬西洋的一套，决不能"以西乐代庖"，更不能依靠那些"黄面黑发"的"洋音乐家"。而必须自己进行艰苦的、

创造性的劳动。即一面先行整理我国的古代音乐遗产，一面要辛勤搜集民族民间音乐，然后再利用西洋音乐的科学方法，创造出一种具有民族性的国乐，并说这种国乐完成后，“才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势。”王光祈在德国克服了种种困难，不遗余力地埋头从事有关中国音乐史的整理、研究和总结，正是为了更好地继承祖国的优秀文化遗产，以促进“国乐”的建立，创造出具有民族性的新音乐。王光祈这种热爱祖国，渴望祖国独立自强的民族热情，从他撰写的一本一本著作的字里行间透露出来。不难设想，倘若离开了作者蕴藏在内心的那种爱国的炽烈情愫，他的许多音乐著述就失去了依托和光彩。他在现代音乐史上的功绩和贡献，就会黯然失色。这应是王光祈音乐论著中的一个突出之点，也是应予以首先肯定的。

应该指出，王光祈在音乐研究中，也如同他对待社会改造的观点一样，有时象已走到社会主义跟前，却又转回头去，始终徬徨在一条改良主义的歧途上。王光祈一直侨居国外，脱离了国内斗争实际，未能跟随着整个革命潮流的向前发展而前进。他在1924年出版的《少年中国运动》一书的序言中，就开始把“少年中国”运动说成是一种“中华民族复兴运动”，达到“民族复兴”的方法，就是“民族文化复兴运动”和“民族生活改造运动”。他认为中国贫弱的根本原因是中国人“无识”“无业”，在性格上存在缺点。因此，主张除了普及教育和发展实业可以治疗这些社会弊端外，就是利用西洋的科学方法整理中国古代的礼乐，“用以唤起我们中华民族的根本思想，完成我们的民族文化复兴运动”。他在一首诗中明确的表达了这种“音乐救国”的思想：“处

世治心惟礼乐，中华立族旧文明，而今举世方酣睡，独上昆仑发巨声！”㉝他要用孔子所提倡的“礼乐”来“处世治心”，拯救中国，什么是礼乐呢？“‘礼’，便是外面行动的一种节制，‘乐’，便是内心生活的一种谐和。”㉞他认为孔子依靠“礼乐”这个武器便一下子“把我们中华民族造成他所理想的“谐和态度”之民族。”㉟因此，他认为要改造中国，必须恢复礼乐。他说：“唤醒民族改良社会之道奈何，曰自礼乐复兴始”。㊱因为“礼乐不兴，则国必亡”。㊲他不是用社会革命的方法，而是要发扬所谓音乐的“谐和精神”来治理社会。他说：“吾人为欲扫除中国下等游戏，代以高尚娱乐，廓清残杀阴气，化为和平祥气，唤起将死民族，与以活泼生气，促醒相仇世界，归于大同幸福，舍音乐，其莫由。吾所日夜梦想之‘少年中国’能否实现，吾将以是卜之”。㊳总之，他一再强调的是“和谐态度”、“和谐精神”与“和谐主义”。他说：“我们是拿着‘和谐主义，去感化他们，不是征服他们，有如耶苏布道，如来说法，费尽苦口婆心，使人同归大道……我们用以感化全体人类的利器，是感情与意志，不是理智！”㊴他在《少年中国歌》的第一章中，还唱出了“彼以耶来，我以孔对。彼尚强权，我讲仁义。请君看将来，将来谁胜利！”的所谓礼乐之邦的“仁人君子”风度的歌词来！

诚然，孔子是我国古代文化的大师，是他开创了我国音乐教育和音乐美学的先河，并为我国古代音乐文化作出了可贵的贡献。但是，王光祈在他的一些论著中，反映出接受了孔子“礼乐”思想中的一些封建性糟粕，即“礼乐”思想的基础——“仁”，也就是强调人性爱、人类谐和。他在改造社会

问题上，不是从根本改造社会着眼，通过进行革命斗争，夺取政权，而是害怕阶级斗争，宣扬阶级调和。这种资产阶级改良主义思想，妨碍了他用科学的观点和方法，来正确分析各种复杂的音乐现象。这反映了他在音乐思想上，特别是对音乐的社会地位与社会作用的认识上是错误的，是掺杂了不少的资产阶级唯心主义的美学观点。王光祈致力于音乐研究，是在六十年前的那种历史时代和他个人的具体情况（阶级地位、文化素养、工作条件、生活环境）的特定条件下，他在音乐思想上出现一些模糊认识、缺点或错误，是不足奇怪的，但是，又是应该加以识别和舍弃的。

王光祈音乐理论研究的范围极广。他从1923年转习音乐开始，通过译著编选有关著作，坚持比较全面系统地向国内介绍西方音乐文化，一方面介绍西方各国人民的音乐活动状况，一方面介绍音乐科学与作曲理论，这方面的著作有《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与诗歌》、《德国国民学校与唱歌》、《西洋乐器提要》、《东西乐制之研究》、《西洋音乐与戏剧》、《西洋制谱学提要》、《各国国歌评述》、《对谱音乐》、《音学》、《西洋音乐史纲要》、《西洋名曲解说》等。这些著作的出版，促进了当时国内对西欧音乐文化的学习和了解。对于音乐知识相当贫乏和眼界比较闭塞的二、三十年代的国内青年来说，显然具有启蒙意义。

从1926年起，王光祈又开始注重将中国的传统音乐文化介绍于西方。他先后在德国的《德累斯顿导报》、法兰克福的《科学导报》、日内瓦中国国际图书馆、精神工作出版社等刊物和出版社发表或出版了他介绍中国音乐文化的文章

和专著。计有：《音乐在中国的意义》、《论中国音乐》、《论中国记谱法》、《论中国诗学》、《中国古典歌剧》、《千百年间中国与西方的音乐关系》、《中国的道白戏剧和音乐戏剧》等七篇。另外，他还在1929年《大英百科全书》、《意大利百科全书》重新修定时，担任了有关中国音乐条目的撰写。迄今德国出版的一些音乐著作中，涉及到有关中国音乐内容的，多半都是参考了王光祈的著作。1934年，王光祈并以《中国古典歌剧》的论文获得德国波恩大学音乐学博士学位。是我国现代音乐史上在欧洲为祖国争得荣誉的第一个音乐学家，也是我国最早得到世界上许多国家承认和肯定的音乐学家。

关于中国音乐史的研究方面，王光祈说自己是“先用全力，从事‘零碎工作’”。如著有《东西乐制之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《东方民族之音乐》、《翻译琴谱之研究》这样几种论著，为1931年成书的，具有重要学术价值的《中国音乐史》，作了充分的准备。他投入大量的精力，如此重视对音乐遗产的研究整理，乃是为了“创造伟大‘国乐’，跻于国际乐界而无愧”。㊵至于他“个人终身学业”，则以“整理史料一事自励。”王光祈的《中国音乐史》是对中国现代音乐学的重要贡献。

在德国留学期间，王光祈除了主要从事音乐研究，“以著译事业报效祖国”外，还积极从事各种爱国活动。九、一八事变后，1932年王光祈在波恩大学东方学院任中国文学讲师时，他主动积极地翻译编辑《国防丛书》五本，交付国内出版，直接为抗战服务。1934年2月15日，波恩大学有一日本教授，拟作侵华讲演《满洲国与日本》，并携带有声影片，

于讲演后公开放映。王光祈与留德同学愤起阻止这次讲演，未成，又组织同学写出抗议书在会前大声宣读，后即全体退出会场以示抗议。王光祈担心其他地方会有同样的反华活动，他赓即给留德同学魏嗣銮写信说："将来葛庭根方面，恐不免同样事件之发生，尚希预防为荷"。王光祈身在异国，处处维护民族的独立和尊严，与祖国的命运休戚相关。

1935年，野心勃勃的日本帝国主义者已向中国伸出了魔掌，加快了吞并中国的计划，而蒋介石国民党却加紧反共剿共。此时，正值国家危难之际，王光祈经"少年中国学会"会友左舜生推荐，蒋介石曾电致柏林大使馆转询王光祈有无归国之意。原电有"闻王君光祈绩学苦行，不胜钦佩；如愿归国，当图借重"等等。王光祈因不愿跟蒋介石从政，不肯"勉强苟合"，故以已应波恩大学讲师继聘，不便中途解约为由，继续留在德国。

王光祈一生勤奋刻苦，具有坚韧刚毅的个性。他在旅德的十五年中，更是艰苦备尝。初到法兰克福学习德文阶段，生活艰苦，每月只用六百马克（相当中币二十元），仅管德国城市繁荣，风光绚丽，历代文明古迹甚多，但王光祈除了在郊外住处开窗临野，遥看青山野色外，数月中决不进城游览一次。在柏林时，他总是去工人食堂用餐，每餐只吃一菜。间或有好友邀请他去餐馆用膳，也坚持不肯前往。他在德国勤工俭学多年，完全以卖文为生，他勤奋写作，治学态度严谨，往往为研究一个问题，翻一条资料，译一个名词或几首古谱而耗费数月心血。他在《中国音乐史》自序中说："余留德十余年，皆系卖文为活，自食其力，即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果。国内同志生活情形既

不如余此间之紧张，或者多有时间探讨，亦未可知。因读中国书籍，往往纠纷错乱情形数月不能得一解决故也。”即使在这种“孤苦奋斗”的情况下他也抱着为做学术，“焦头烂额死而无悔”的决心。

由于过度勤奋刻苦于研究和著述，不上四十岁的王光祈，虽然目光炯炯，面色泛红，但头发已渐稀露顶，身体开始衰弱了。他患头痛症，常服止痛药片。病发时，仍“左手抚头，右手作字，至痛楚无力时，工作终废”。就这样坚持他的学术生涯，竟至数次昏倒于波恩图书馆中。王光祈因生活工作过于艰苦，积劳成疾，不幸于1936年1月12日，骤然逝世于德国莱茵河畔波恩医院，终年四十四岁。

王光祈逝世后，波恩大学立即以校长毕脱罗斯基名义向全校教职员发出讣告，同时，波恩大学外国学生联合会也发出通启。1月18日下午，举行了追悼会。会上，教授们在悼词中，一致推崇王光祈的学问和品格。波恩大学东方学院院长、教授卡勒博士说：“他在研究院无时不以最大的努力和确定的态度来工作。他是一个很静默稳重的人，只有很接近的去细细认识他，方可以了解他的伟大”。还说：“在中国，音乐学科的研究，也还是在萌芽之中。他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且应用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者”。㊶波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士说：“因他率直和蔼的本质，以及纯粹的性情，取得了许多师友们的信仰与同情。他依着一条路走，可以说每个研究音乐的人都走着这条路——科学之路。他把握住了西欧，特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与

戏剧的艺术相接近。这居然给他做到了！他已是一位受有严格教育的音乐学家”。[42]

王光祈短暂的一生，是坚持民主爱国主义的一生。他在“五四”前后，是著名的社会活动家；他在旅德期间，是著名的音乐学家，是现代中西音乐文化交流的第一个使者，是我国在欧洲获得音乐学博士学位的第一人，我们对他的历史功绩和贡献，应当充分肯定。当然，任何历史人物都不可避免地由于历史或阶级的局限而有其缺点和弱点，我们不应苛求于前人，应当用马克思主义的科学态度加以分析，恰如其分地予以公正的评价。比如，王光祈虽与国家主义干将曾琦、李璜、左舜生之流交往较多，但有的仅是同乡同学关系，纯系私交。1923年，曾、李在德国柏林成立国家主义组织，王光祈用宣布自己是“无党派”的办法，拒绝加入。他在政治上从未与他们同流合污，这也是历史事实。至于，由于远离祖国，身居异邦，对国民党报纸的反动宣传，信以为真，说了一些错话，我们不能因此而夸大其错误，也不能因此在政治上根本否定他。因为，事实证明，他始终没有与蒋介石合作。我们认为，对于那些曾经为祖国和民族作出过这种或那种贡献的人，都应给以实事求是的评价。王光祈在历史上的贡献和功绩是卓著的，他永远值得我们尊重和纪念！

1983年6月完稿

附：

本文在写作过程中，承蒙四川大学魏时珍教授、四川师范学院崔宗复教授的热情帮助，提供了不少资料。也参考了近年来有关研究王光祈的文章，吸收了他们的研究成果，特表示感谢。

注释：

①李劼人《诗人之孙》，成都《追悼王光祈先生专刊》，1936年4月。

②郭沫若《少年时代》，人民文学出版社1979年版，第195页。

③若　愚《致黄蔼女士书》，《少年中国》第一卷第二期，第41页。

④⑥⑮⑯⑰周太玄《王光祈与少年中国学会》，成都《追悼王光祈先生专刊》，1936年4月。

⑤李大钊《青春》，《新青年》第二卷一号。

⑦李劼人《五四追忆王光祈》，《川西日报》，1950年5月4日。

⑧张秀熟《五四运动在四川的回忆》，《五四运动回忆录》，中国社会科学出版社，1979年版，第868页。

⑨李劼人《回忆少年中国学会成都分会之所由成立》，《五四时期的社团》（一），第551页。

⑩《蔡孑民先生言行录》，第169页。

⑪⑭王光祈《本会发起之旨趣及其经过情形》，《五四时期的社团（一），第219页。

⑫⑬周太玄《关于参加发起少年中国学会的回忆》，同上，第539页。

⑱⑲⑳《王光祈致君左》，同上，第294页

㉑王光祈《与左舜生书》，同上，第301页。

㉒王光祈《城市中的新生活》，《五四时期的社团》（二），第371页。

㉓付彬然《忆北京工读互助团》，同上，第495页。

㉔王光祈《工读互助团》，同上，第380页。

㉕《毛泽东给周世钊》，《新民学会资料》，第16、65页。

㉖㉛王光祈《留别少年中国学会同人》，《少年中国》第一卷第八期，第62—64页。

㉗王光祈《政治活动与社会活动》，《五四时期的社团》（一），第402页。

㉘王光祈《社会活动的真义》，同上，第470页。

㉙王光祈《今年南京大会的提议》，同上，第380页。

㉚《少年中国学会改组委员会调查表》，同上，第514页。

㉜魏嗣銮《我所能记忆光祈之生平》，成都《追悼王光祈先生专刊》，1936年4月。

㉝《醒狮》周报第4号，1924年11月1日。

㉞㉟㊴王光祈《欧洲音乐进化论》自序。

㊱王光祈《德国人之音乐生活》之二。

㊲㊳王光祈《德国人之音乐生活》之一。

㊵王光祈《中国音乐史》自序。

㊶㊷《王光祈先生纪念册》，1936年12月上海出版。

后　　记

本书在编写过程中，四川省哲学、社会科学联合会的领导同志给予了热情的关怀和支持；中央音乐学院音乐学系和中国艺术研究院音乐研究所的同志们，为我们提供了不少资料和照片；四川音乐学院学报社的同志，从编排设计到付印校对，付出了不少心血；《成都晚报》印刷厂的同志们，认真负责，日夜奋战，使本书能够在两个多月的时间和读者见面。在这里谨向以上单位和同志，致以衷心的谢忱。

编者

一九八四年五月